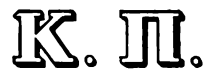


БРЮЛЛОВ



БРЮЛЛОВ

В ПИСЬМАХ, ДОКУМЕНТАХ
и
ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ

Составитель книги
и автор предисловия
проф. Н. Г. Машковцев

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,
ДОПОЛНЕННОЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
МОСКВА
1961



ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Все встречавшиеся с Карлом Брюлловым единодушно свидетельствуют о том совершенно исключительном впечатлении, которое он производил на окружающих.

Брюллов обладал свойством воспламенять всех с ним соприкасавшихся: друзей и случайных знакомых, зрелых художников и своих учеников. Воспоминания зауряднейших мемуаристов, бледные и невыразительные, сразу меняются, коль скоро на сцену выступает Брюллов. Появляются образные выражения, меткие слова, яркие мысли, афоризмы. Своих собеседников Брюллов покорял творческим темпераментом, полетом воображения, оригинальным ходом мыслей. Его речи была присуща огромная изобразительная сила, совершенная точность выражений, строгая логичность. Его сильный и ясный ум, сказывался во всем: в понимании исторической обстановки, в анализе событий, в характеристике людей и, конечно, более всего в его творчестве. Художник Дурнов и скульптор Рамазанов рассказывают, что Пушкин был поражен огненной речью художника. Отраженно звучит она и во всех воспоминаниях современников. Даже в пересказе мемуаристов речь Брюллова сохраняет свою необычайную выразительность и поражающий блеск. Поэтому мемуары о Брюллове, помимо их документального значения, исключительно важны как живое отражение личности великого художника.

Приводимые в выдержках, а в ряде случаев и целиком, письма, мемуары и документы достаточно подробно рисуют главнейшие биографические события в жизни Брюллова и окружавшую его обстановку. Но на некоторых обстоятельствах следует остановиться подробнее потому, что в литературе о Брюллове они получили недостаточное, а иногда и неверное освещение.

Здесь следует кратко напомнить основные этапы его жизни.

К. П. Брюллов родился 12 (24) декабря 1799 года. Предки его были обрусевшими выходцами из Германии. Его отец состоял на службе в Петербургской Академии художеств как мастер резьбы по дереву [1].

В семье Брюлловых все говорили и думали по-русски. Исключение, по-видимому, составлял только отец, иногда прибегавший к языку предков. Старшая сестра Брюллова Юлия вышла замуж за П. Ф. Соколова, знаменитого основателя акварельной портретной живописи и родоначальника целого семейства художников. Другая сестра — Мария была замужем за И. А. Теряевым, чиновником Сената. Тем более русским было все окружение Брюллова в Академии художеств, где к тому времени уже почти перевелись преподаватели-иностранцы и где непосредственными наставниками Брюллова были А. И. Иванов, А. Е. Егоров, В. К. Шебуев и скульптор И. П. Мартос. Существует свидетельство о знакомстве молодого художника с великим портретистом О. А. Кипренским, который бывал в квартире Брюлловых и даже воспроизвел офортом черты лица юного художника. Сверстники Брюллова по Академии в подавляющем большинстве были также русскими. Во время пребывания за границей всю переписку с родными и знакомыми Брюллов вел на русском языке, за исключением нескольких писем, адресованных Брюлловым иностранцам и русским аристократам, предпочитавшим изъясняться по-французски, находя, что русский язык груб и не соответствует тонкости их чувств и светскому лоску воспитания.

Долговременное пребывание и блестящие успехи Брюллова за границей не сделали его космополитом. Живя в Риме, он испытывал тоску по семье и родине. В Италии он общался по преимуществу с русскими художниками, командированными за границу с той целью, чтобы, изучая памятники мирового искусства, они смогли создать картину или статую, уже вполне самостоятельную, имеющую значение окончательного итога обучения и свидетельствующую о таланте и достигнутом техническом совершенстве.

Огромный талант Брюллова развернулся уже в первые годы его пребывания в Италии. Признание его как исключительно талантливого портретиста сделало Брюллова самой яркой фигурой среди русских, да и не только русских художников, живших тогда в Риме.

В отличие от многих других художников, Брюллов умел поставить себя на равную ногу с аристократическими заказчиками. Его

---

[1] В официальных документах Павел Иванович Брюлло именуется мастером резного, золотарного и лакировального дела и академиком орнаментальной скульптуры на дереве.

известность была так велика, что согласие художника написать портрет льстило заказчику, и художник оказывался хозяином положения.

Все брюлловские портреты дышат творческой энергией мастера, в них сказывается его огненный темперамент, живой интерес к личности портретируемого. Им присущи ясность характеристики, выраженная изобретательной новизной композиции и предельной отчетливостью формы.

Острый ум, знание языков, умение образно говорить обеспечивали Брюллову высокое положение в любом обществе. Когда он говорил, перед слушателями возникали целые картины, так пластична и красочна была его речь. Его слова и выражения запоминались, он был непобедим в споре, оставляя за собой последнее слово, превосходя любого собеседника силой логики и находчивостью. Неудивительно, что еще в Италии окружающие преклонялись перед его талантом и умом.

Пережив в Италии знаменательный 1825 год, когда «...Россия впервые видела революционное движение против царизма...» [1], Брюллов безусловно прекрасно знал, что творилось в это время на родине. Все поведение художника, намеки, рассеянные в его письмах, его творческие замыслы, разговоры с Пушкиным (с которым он встретился в Москве на пути из Италии в Петербург) не оставляют ни малейшего сомнения в том, как сочувственно относился Брюллов к революционным политическим событиям начала николаевского царствования, как презирал самодержавие, как иронически относился он к личности самодержца. Все это особенно ярко проявилось в годы почти подневольного существования Брюллова в России.

Для Брюллова, так же как и для большинства русских художников, пребывавших за границей, чрезвычайно характерен страх перед Петербургом, перед необходимостью казенной службы в Академии художеств, перед неизбежной зависимостью от начальства и даже непосредственно от царя.

Выставка картины «Последний день Помпеи» принесла Брюллову шумный успех. Он сделался всемирной знаменитостью и начал подумывать о том, нельзя ли ему построить свою жизнь так, чтобы вовсе обойтись без начальства, навсегда остаться за границей, жить независимым художником, исполняя портретные заказы и не нуждаясь в придворных милостях. Брюллов предполагал поселиться в Париже, который к тому времени сделался притягательным центром для аристократии и буржуазии всех стран. Но чувство долга перед родиной воспрепятствовало Брюллову поддаться этому порыву. Он

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 23, стр. 234.

сознавал, что художник должен работать для родины, что только на родине его ожидает настоящее дело и справедливая оценка. Следует здесь вспомнить, как сильно влекла Брюллова к себе русская историческая тема, над которой он начал задумываться еще живя в Италии. Также не мог не видеть Брюллов, что, несмотря на всю его славу, в Италии к нему как портретисту обращаются, главным образом, соотечественники, а в Париже признанием «моды легкокрылой» пользуются по преимуществу сами французы.

Но возвращение в Петербург Брюллов оттягивал насколько это было возможно. Он продолжал оставаться в Риме и не спешил трогаться с места даже тогда, когда картина его «Последний день Помпеи», предшествуемая мировой славой, была показана сначала в Милане, затем в Париже и, наконец, встречена в Петербурге торжественными фанфарами.

В связи с выставкой картины Брюллова в залах Академии художеств появились восторженные о ней отзывы. Почти все газеты и журналы поместили статьи о картине. В переводе В. Лангера Обществом поощрения художников был выпущен сборник итальянских и французских рецензий на картину. Под свежим впечатлением от выставки Гоголь написал замечательную статью, помещенную в его сборнике «Арабески».

Статьи, заимствованные из иностранных (главным образом, итальянских) газет и журналов, ценны не только своим точным, внимательным разбором произведений Брюллова, не только тем, что они непреложно доказывают огромное впечатление, которое производили брюлловские картины на взыскательную итальянскую и французскую публику, но еще и тем, что в этих статьях выражено свежее, непосредственное восприятие произведений искусства, впервые увиденных, впервые представших перед критикой.

* * *

В 1835 году Брюллов принял приглашение В. П. Давыдова, жившего тогда в Италии, участвовать в художественно-археологической экспедиции на Ионические острова, в Грецию, Малую Азию и Турцию. Результаты экспедиции должны были составить альбом литографий, изображавших исторические пейзажи Греции и памятники античной архитектуры. Кроме Брюллова, в экспедиции принимал участие его друг архитектор Н. Е. Ефимов и немецкий ученый-эпиграфист доктор Краммер.

Маршрут экспедиции был выработан Давыдовым, который вел подробный дневник, впоследствии опубликованный как объяснительный текст к альбому. В этом дневнике работе Брюллова отво-

дится первое место. Давыдову, конечно, заранее было известно, что пейзажная живопись не является специальностью Брюллова, но такова была всеобщая вера в универсальную гениальность художника, что Давыдов решился пригласить Брюллова участвовать в экспедиции.

По-видимому, Брюллов охотно согласился на путешествие в Грецию и Малую Азию. Прежде всего, это согласовалось с его откровенным желанием оттянуть по возможности возвращение в Петербург. Он знал, что там его будут душить казенными заказами и, несомненно, предстоит встреча с царем, который уже начал проявлять капризное нетерпение и готов был чуть ли не силой заставить художника поскорее возвратиться в Петербург. Путешествие давало Брюллову возможность несколько отсрочить этот неприятный момент и еще немного пожить на свободе.

К этому стремились почти все русские художники, жившие тогда в Италии. В Италии почти всю жизнь прожил и умер там пейзажист Матвеев. Друг Брюллова Сильвестр Щедрин, которому давно надлежало быть в Петербурге, так и не вернулся на родину. Орест Кипренский, уехав в Россию, все время порывался снова вернуться в Италию, что ему удалось осуществить только за два года до смерти. Любопытно, что, посылая из Петербурга письма скульптору С. Гальбергу, Кипренский уговаривал его не возвращаться на родину. Таково было почти общее настроение русских художников, живших в Италии.

И все же было бы неправильным только этим настроением объяснить готовность Брюллова участвовать в экспедиции Давыдова. Самый план экспедиции в значительной степени совпадал с творческими интересами художника. Посещение мест, которые Брюллов пытался изобразить в ранних работах только по воображению, посещение страны, только что освобожденной от турецкого гнета, несомненно было главным мотивом, руководившим художником. Из воспоминаний Г. Г. Гагарина известно, как заботливо относился Брюллов к пейзажным фонам своих мифологических картин. Путешествие в Грецию давало возможность художнику своими глазами увидеть природу и народ Греции глубоко его интересовавший, увидеть страну, где родились мифы и действовали герои Гомера. Наконец, заключительный этап путешествия — Малая Азия и Турция — вполне соответствовал тому обостренному интересу к Востоку, который так характерен для всей европейской живописи двадцатых — сороковых годов прошлого столетия.

В своем дневнике Давыдов восторженно пишет о работах Брюллова, о его акварелях, исполненных в экспедиции. Но до недавнего времени все писавшие о Брюллове судили о них по литографиям,

напечатанным в Париже и Петербурге, литографиям, которые ни в малейшей степени не дают права судить о художественной ценности оригиналов. Вплоть до 1958 года акварели Брюллова считались утраченными. Теперь они обнаружены среди запасов Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [1], и только теперь можно говорить о характере брюлловских пейзажей, основываясь на достоверных работах художника, а не на плохих, ремесленных репродукциях.

Пейзажи Греции — единственные во всем творчестве Брюллова чистые пейзажи. По большей части они совершенно безлюдны. Изредка вдали виднеются фигуры всадников («Долина Синани после грозы»), подчеркивающие грандиозность пейзажа; иногда среди развалин храмов изображены человеческие фигуры в современных народных костюмах Греции, служа масштабом, уясняющим зрителю подлинные размеры зданий или их обломков. Но Брюллов не сделал ни одной попытки населить эти пейзажи историческими героями древней Греции или мифологии.

Грандиозные пейзажи Греции Брюллов уместил на небольших кусках ватманской бумаги. Некоторые из них написаны как миниатюры, но малые их размеры не мешают впечатлению потрясающего величия природы.

Их сила в необыкновенной цельности каждого пейзажного образа, органической слитности композиции и формы, колорита и освещения. Почти в каждой акварели Брюллова звучат исторические воспоминания. Это выражено в циклопических камнях «Школы Гомера», в трактовке грозы в «Итонской долине», которую воспринимаешь как страшное проявление космических сил, зловеще собравшихся над землей, которые потом, истощившись, растворяются в небесных просторах. В самом состоянии пейзажа как бы содержится его сокровенный мифологический и исторический смысл. Такова акварель «Долина Дельфийская». Ее дальний план загроможден сплошным массивом гор, а на первом, освещенном солнцем, внизу чуть заметно человеческое жилище, кажущееся ничтожным.

Сопоставление деятельности космических сил и человеческой жизни — одна из постоянных идей в творчестве Брюллова. В картине «Последний день Помпеи» она выразилась и в обрушивающихся зданиях на фоне страшной грозы и пламени, и в героическом самопожертвовании людей. В изображении храма Дионисия Эпикурейского эта мысль получила иной оттенок. Брюллов подчеркнул,

---

[1] Акварели Брюллова были разысканы и определены Е. И. Смирновой, которой принадлежит и первая их публикация. (См. журнал «Искусство», 1958, № 8).

что храм полуразрушен, внутри его и перед ним валяются обломки колонн и карнизов, они вросли в землю. Пошатнулись и грозят падением колонны боковой части храма. На первом плане, на каменистой охристой почве ярко расцветают маки. Солнце освещает всю картину: и разрушающееся здание, творение рук человеческих, и торжество вечной молодости и нетленной красоты природы.

Закатными лучами солнца освещены остатки храма Зевса Олимпийского. С огромным чувством художественной формы Брюллов отмечает каннелюры на обломках колонн, края которых резко очерчены косыми лучами заходящего солнца.

Эти акварели, воспринимаемые сначала как великолепное решение колористических задач, таят в себе глубокие размышления, к которым художник возвращался неоднократно. Он, сумевший в «Гибели Помпеи» так сильно передать разрушительное действие стихии, снова увидел в Греции эти силы, потрясающие, непобедимые.

Иное значение имеют портретные и жанровые зарисовки. За исключением двух рисунков, изображающих экспедицию Давыдова, преодолевающую крутой горный подъем и потом расположившуюся на отдых, все они посвящены народу Греции, проявлениям народного характера, обрисовывают мужественный облик борцов за свободную и независимую Грецию. Некоторые зарисовки исполнены сепией, другие карандашом, с натуры и по памяти. Но и сепии, сделанные по памяти, может быть, по окончании экспедиции, сохраняют такую непосредственность впечатлений, которая, казалось бы, должна потускнеть после пребывания в Турции и потом в России. Возможно, что какие-то сепии были начаты именно тогда, когда Брюллов уже поправлялся в Афинах после своей болезни [1]. Особенно великолепна сепия «Горные охотники» — так ясно передано в ней чувство восхищения смелостью и ловкостью людей, с опасностью для жизни перебирающихся через горное ущелье, с одной скалы на другую. Кажется, видишь, как напряжены их мускулы. Сколько силы затрачивает тот, который старается перетащить другого через стремнину, какой могучий упор выражен в его ногах и напряжение в руке, протянутой повисшему над стремниной. В первом можно усмотреть навыки опытного проводника, а во втором — отважного путешественника, но не аборигена страны; его выдает неуверенность движений ног и всего корпуса, особенно жест левой руки, которой он уцепился за ненадежную тонкую веточку, и взгляд вниз, в про-

[1] В. П. Давыдов пишет в своем дневнике 8—10 июля 1835 г.: «Брюллову, слава богу, гораздо лучше и по всему видно, что здоровье его возвращается; он рисует разные фигурки на сосновом столике, который стоит возле его постели». Очевидно, Брюллов фиксировал в них свои впечатления. Жалко, что Давыдов ни словом не упоминает о сюжетах этих «фигурок».

пасть, выдающий любопытство путешественника, смешанное со страхом. Сравнение его фигуры с фигурой проводника обнаруживает всю неустойчивость переходного момента, когда он почти повис в воздухе над пропастью. Очень остроумно Брюллов намекнул на то, что эти охотники не одни: наверху изображена ступня ноги человека, уже перепрыгнувшего через пропасть. Он потерял шляпу, совершенно такую же как у первых двух, с высокой тульей, очевидно сорванную ветром.

Пристального внимания заслуживает портрет одного из вождей греческого восстания Федора Колокотрониса (1770—1843). Этот внимательный рисунок сепией, помеченный 1835 годом, вероятно сделан с натуры [1]. Колокотронис — седовласый человек, с крупными чертами лица, выразительным профилем. Его лицо поражает своей решительностью и чувством собственного достоинства. Он стоит, опираясь правой рукой на скалу, а левой на кривую саблю. За широкий пояс заткнуто два массивных пистолета. Одет он в богатый национальный костюм, но вся его поза и усталый наклон головы выдают старческую слабость.

И вот обстоятельство чрезвычайно любопытное: на оборотной стороне портрета Колокотрониса есть набросок группы сражающихся людей. Это один из первых эскизов композиции «Осада Пскова». Этот набросок мог быть сделан только в Греции, вряд ли Брюллов взял в экспедицию уже ранее использованную бумагу. Вероятно замысел «Осады Пскова» зародился именно в Греции. Это позволяет правильнее подойти к содержанию картины, которая впоследствии причинила Брюллову тяжелые огорчения и заставила навсегда отказаться от исторической живописи.

Можно предположить, что уже в Греции Брюллов понял всю немыслимость осуществления на родине, в России, какой-либо картины, посвященной освободительной борьбе греческого народа. Это заставило его обратиться к национальной русской теме, к изображению такого события русской истории, которое говорило бы о могучем национальном подъеме. Можно думать, что тема «Осады Пскова» возникла как параллельная, по существу родственная тому, что он видел в Греции и узнал о героях восстания. Но он даже не покушался ни разу изображать эти события, ограничившись только изображениями Колокотрониса, умирающего грека, сидящего пар-

---

[1] Любопытно, что портрет Колокотрониса включен наряду с портретами других самых знаменитых вождей борьбы за независимость греческого народа в книгу, изданную Сергеем Глинкой в 1829 году под названием «Картина... Новой Греции». Все портреты, приложенные к ней, были исполнены с натуры художником Боджи, награвированы карандашной манерой и раскрашены. Брюллов рисовал Колокотрониса спустя 8—10 лет после работы Боджи.

тизана и капитана греческого судна. Очевидно, что ни в какой степени все эти рисунки не могли служить материалом для воплощения какого-то замысла. Замысел этот отсутствует среди эскизов Брюллова и в то же самое время наряду с рисунками на греческую тему появляется эскиз к «Осаде Пскова»!

Очевидно, что греческие впечатления обратили сознание и воображение художника к теме национальной, и в осаде Пскова он увидел аналогичную историческую ситуацию. Косвенным подтверждением этой мысли может служить еще и то, что на первом плане картины «Осада Пскова» Брюллов поместил убитого или раненого коня, напоминающего лошадь под раненым инсургентом. Только здесь, в картине, Брюллов показывает всадника выбравшимся из-под лошади.

Поселившись в Петербурге, Брюллов начал усердно разрабатывать композицию «Осада Пскова». Он нуждался в фактическом материале и отправился на место исторических событий, а затем вынужден был совершенно изменить первоначальный смысл своей картины. В воспоминаниях Гагарина много говорится о том, как Брюллов был увлечен этим замыслом, думая и работая над ним по пути в Россию, и как он намерен был его выразить. Делается вполне понятным та неохота и смущение, с которым Брюллов показывал «Осаду Пскова» друзьям, ранее знавшим по рассказам самого художника о ее первоначальном замысле. В Петербурге под влиянием советчиков, и, вероятно, прежде всего, самого Николая I, Брюллов на первый план картины выдвинул идею чуда, подчеркнув в картине участие духовенства с иконами и хоругвями и сделав священнослужителей, а не борющийся народ самыми заметными персонажами картины. Несомненно, что сам художник ясно сознавал допущенный им компромисс, нарушивший и даже уничтоживший первоначальную идею. Но он оказался бессилен отстаивать эту идею. Мы не знаем в точности, кто именно сумел сломить сопротивление и уничтожить духовную независимость художника, но этот факт произошел. И Брюллов с мучительной горечью понял, что он должен отказаться от мысли в дальнейшем писать картины на исторические темы и вынужден ограничить свое творчество портретами и церковными росписями, в которых какой-то исход находила его тяга к монументальному искусству.

Первоначальная идея картины «Осада Пскова» позволяет по новому реконструировать творческий путь художника. В свете этих новых соображений вырастает значение «Осады Коринфа», картины, которая была задумана Брюлловым ранее «Гибели Помпеи». В «Осаде Коринфа» можно уловить прогрессивную политическую ноту, так как борьба разыгралась в основном между греками и пер-

сидскими интервентами, воспользовавшимися политической рознью между правительствами отдельных государств древней Греции. Картина помпейской катастрофы поразила его величием сил природы, мужеством и душевной красотой людей перед лицом гибели и давала новое решение второй постоянной темы Брюллова — «человек и природа», начатой еще в «Нарциссе». Наличие письменных свидетельств современников катастрофы, так же как и посещение развалин Помпеи, которые произвели на Брюллова неотразимое впечатление, вытеснили собою все другие темы. Воображение художника населило улицы и стены несчастного города толпами людей. Но природа и люди Греции дали художнику совершенно новые впечатления.

Греция в те дни, когда там побывал Брюллов, жила идеями борьбы за политическую и национальную независимость. Он несомненно был в курсе исторических событий, связанных с национально-освободительным движением народной Греции, и глубоко сочувствовал им. Именно в эту сторону было направлено его внимание. Еще в Петербурге он мог встретиться в мастерской П. Ф. Соколова с графом Каподистрия, первым президентом освобожденной Греции, портрет которого рисовал Соколов еще в 1822 году. (Гравюра с этого портрета служит фронтисписом к упомянутой книге С. Глинки «Картина ... Новой Греции».)

В течение двадцатых и первой половины тридцатых годов события в Греции пользовались огромным вниманием передовой интеллигенции. Из своей молдавской ссылки Пушкин писал стихотворные послания греческому народу. Брюллову, конечно, известен был подвиг Байрона, погибшего в Миссолунги. Вероятно, Брюллов видел знаменитую картину Делакруа «Резня на Хиосе» (1822), посетив Париж в 1833 году. Эта картина — настоящий полет воображения художника, опиравшегося на ничтожные крупицы реальной действительности, которые мог найти Делакруа, не покидая Парижа.

Несмотря на краткость времени и болезнь, Брюллову удалось собрать в экспедиции материал, имеющий прямое отношение к борьбе народной Греции. Но у нас нет никаких данных, позволяющих представить себе, как он предполагал использовать эти зарисовки в дальнейшем. Всего вероятнее, что приехав в Россию, художник сразу же убедился в абсолютной невозможности продолжать работу над греческой темой, и рисунки были погребены в папках или остались на страницах альбомов...

Карандашный рисунок «Греческий инсургент» нарисован несомненно с натуры. До совершенной законченности доведена сепия «Умирающий грек», упавший вместе с лошадью и прижатый ее тяжестью к земле. Он тщетно старается подняться, освободив левую

ногу. Наконец, следует упомянуть о рисунке «Капитан греческого судна». Это физически сильный, суровый и мужественный человек. С этого рисунка, но, вероятно, не самим Брюлловым, была сделана акварель, вошедшая в альбом.

Во всех этих работах нет ни на иоту оттенка слащавости, которым окрашены народные сцены, исполненные живописцами-современниками Брюллова, которые явно стремились угодить своей работой заказчику или покупателю. Греческие акварели и рисунки Брюллова сделаны с той глубокой серьезностью, которая обычно отличает работу, сделанную художником для себя, а не для продажи, сделанную для удовлетворения собственного взыскательного взора, как разрешение творческой задачи.

Рисунки и акварели, сделанные в Греции, помимо их несомненных художественных достоинств, утверждают, что творческая мысль Брюллова развивалась в направлении исторических сюжетов, и не его вина, а его беда, что «Осада Пскова» превратилась в «досаду от Пскова». Знаменательно, что после возвращения в Россию Брюллов так и не написал ни одной сколько-нибудь значительной исторической картины. И греческая тема была прощанием художника с темой вольности и свободы, темой, которую он вынужден был заглушить в себе.

Совершенно иной характер носят акварели и рисунки Брюллова, сделанные в Турции. Там он был увлечен экзотикой восточного быта, своеобразием типажа, костюмов, шумной пестротой обстановки. В двадцатых — сороковых годах ориентальная тема господствовала во всем европейском искусстве. Ориентализмом были захвачены почти в равной степени и классики (например, Энгр) и романтики (как Делакруа и Шассерио). В России Брюллов и его ученик Гагарин явились главными представителями этого течения. В турецких рисунках Брюллова сильно выражен устойчивый будничный быт страны, есть юмор и ирония, что совершенно отсутствует в рисунках, посвященных Греции. Об одном из недошедших до нас рисунков, сделанных в Турции, рассказывает Рамазанов. По его словам, это была настоящая карикатура на турецкую полицию. Пушкин, которому Брюллов показывал свои работы, особенно восхищался ее юмором, граничившим с политической сатирой.

* * *

Вдогонку и навстречу художнику летели из Петербурга официальные предписания о немедленном возвращении в столицу, где Брюллова уже ожидали огромные заказы в петербургских Казанском и Исаакиевском соборах и профессорское место в Академии

художеств. Однако Брюллов, возвратившись из экспедиции, еще почти на пять месяцев задержался в Москве.

Незадолго до приезда Брюллова в Москву там был основан «Художественный класс», впоследствие выросший в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. С самого начала «Художественный класс» приобрел тот демократический характер, который так решительно отличал его от Академии художеств. В «класс» имели доступ и крепостные, и в этом заключалась самая существенная разница между московской художественной школой и Петербургской Академией художеств. Живя в Москве и постоянно общаясь с художниками: Витали, братьями Добровольскими, Дурновым и в особенности Тропининым, Брюллов, несомненно, имел возможность познакомиться и с художественной молодежью Москвы. Многих он старался перевести в Академию, действуя силою своего авторитета, прежде всего заботясь о крепостных художниках. И вся дальнейшая деятельность Брюллова в Академии протекала в этом же характере глубокого гуманизма.

В Москве, в квартире скульптора Витали, его разыскал Пушкин, очевидно, уже глубоко заинтересованный художником. Их беседы можно восстановить по письмам, которые писал в это время Пушкин к жене. Положение художника и поэта в России более всего занимало обоих собеседников. Их разговор отличался полной откровенностью, неизбежно переходя и на чисто политические темы. Со слов Пушкина Брюллов мог составить себе точное представление о судьбе, которая ему уготована в Петербурге, начертать план будущих действий и определить свое поведение. В Москве Брюллов написал ряд портретов своих старых и новых друзей и сделал несколько эскизов на темы из русской истории, к которым впоследствии, правда, не возвращался.

Наконец, в мае 1836 года Брюллов приехал в Петербург. Важные подробности самых первых дней пребывания художника в Петербурге остаются неизвестными. Можно предположить, что Брюллов сразу по прибытии был представлен придворным кругам, уже ожидавшим прославленного художника. Повидимому, тогда же Брюллов решил немедленно приступить к работе над картиной «Осада Пскова», тема которой — героическая борьба русского народа с иноземными захватчиками — уже давно занимала художника и как нельзя больше соответствовала его патриотическим настроениям. Брюллов сразу же отправился в Псков собирать материалы для картины, и торжества по случаю его возвращения на родину состоялись только после возвращения художника из Пскова.

Великолепный, невиданный прием в Академии художеств, фимиам всеобщего поклонения, многочисленные ученики, восторжен-

ной толпой окружившие великого художника и жадно внимавшие, как откровению, каждому его слову, едва ли могли изменить его настроение, которое с первых дней пребывания в Петербурге определилось бесповоротно. Глубокое недовольство тем направлением, какое должно было принять и приняло его искусство, постоянно слышится в его словах, записанных учениками и друзьями. «Не могу работать в Петербурге», — вот вывод, который он сделал почти сразу после приезда, вывод, оставшийся неизменным до конца его пребывания в России. Практически это означало отказ от исторической живописи. Неосмотрительно начатая как царский заказ «Осада Пскова» была невыносимой сделкой с совестью. Брюллов, как мы уже говорили, писал ее не так, как хотел: он был вынужден повиноваться указаниям царских сатрапов, трактуя это событие по Карамзину, выдвигая на первый план духовенство, участие которого с иконами, крестами и хоругвями превращало батальную картину в изображение крестного хода, сводя на нет роль самого народа в завоевании победы.

Отношение к религиозной живописи было более легким. Перед глазами художника были бесчисленные примеры великих мастеров прошлого, которые брались за религиозные сюжеты, вдохновляясь темами страдания и сочувствия, восторга и преклонения. Брюллова, несомненно, увлекала мысль воздействовать средствами живописи на чувства зрителя. Таково огромное «Распятие», написанное им для лютеранской церкви св. Петра, построенной его братом Александром. Чувство скорби в окружающих распятие передано с потрясающей силой. Эскизом «Распятие», где с предельным реализмом изображено человеческое тело, содрогнувшееся в последнем вздохе, бесконечно восторгался Репин [1]. Таким образом, даже в религиозную живопись Брюллов вносил сильные элементы реализма.

Его увлекала грандиозность масштабов монументальной живописи. Работая в Исаакиевском соборе, Брюллов, несомненно, мечтал создать памятник своего, брюлловского, стиля — величественный синтез архитектуры, скульптуры и живописи.

Еще в Москве Брюллов познакомился со скульптором Витали и нашел в его лице мастера, могущего быть исполнителем его твор-

---

[1] Вот как писал Репин в своем «Первом письме об искусстве» (1893—1894): «Энергия, виртуозность кисти... И на этом небольшом клочке фона так много вдохновения, света, трагизма! Руки Христа крепко заколочены большими гвоздями; тощая грудь от последнего вздоха резко обнаружила линию реберных хрящей; голова закинулась и потерялась в общей агонии тела. Еще мгновение — и надвигающаяся полосами тьма покроет это страшное страдание... Боже, сколько экстаза, сколько силы в этих тенях, в этих решительных линиях рисунка!» (И. Е. Репин. Далекое близкое. Изд-во Академии художеств СССР, М., 1960, стр. 381).

ческих планов. Он рисует эскизы для горельефов, собственноручно поправляет его работы. Позднее, вероятно, подсказывает темы для скульптора Клодта, не говоря уже о работе совместно с учениками, а иногда и за них. Все русское искусство того времени носит отпечаток его гения. Конец тридцатых и сороковые годы по всей справедливости должны быть названы эпохой Брюллова. Но творческие его силы иссякали. За все свое пребывание в России он написал две картины: «Осада Пскова», которую так и не закончил, и живописную иллюстрацию к пушкинскому «Бахчисарайскому фонтану». «Нашествие Гензериха», о котором с таким восторгом писал Пушкин жене, был в сущности последним эскизом художника. Знаменательно, что в его поздних альбомах почти нет эскизов на исторические темы; исчезли и бытовые сюжеты, которыми изобилуют альбомы римского периода. Как будто вовсе перестал он жить в мире художественных образов, которые прежде непрерывно окружали его как среда, как особая сфера, которая была всегда ему присуща. С приездом в Россию мысль Брюллова словно попала в плен. Кажется, что он сам наложил на нее запрет. Самые худшие предположения, которые у него были,— оправдались. Творчество, которое было ведущей силой его искусства, замкнулось в области портрета. Более он ничего не признавал для себя возможным и мучился невозможностью творить свободно. Он рвался из плена, хотел уехать на Украину, просился снова в Италию, но его не пускали. И только тогда, когда он заболел и доктора признали его состояние безнадежным, ему разрешили покинуть Петербург.

* * *

Двенадцать лет прошло с тех пор, как Брюллов вернулся в Россию. Жизнь безостановочно двигалась. В 1837 году погиб Пушкин. Раньше своей смерти сошел с жизненной сцены Гоголь. Ученики Брюллова неуклонно шли к реализму, правда, еще робко и больше в иллюстрации, чем в живописи. Зарождалась политическая карикатура. Агин, первый иллюстратор «Мертвых душ», был прямым учеником Брюллова. Брюллов же воспитал карикатуриста Степанова, художника сатирического журнала «Искры». И, наконец, появился Федотов, шедший по следам Гоголя, современник Достоевского и Островского, предшественник передвижников. С чуткостью поразительной, доказывающей, как верно и глубоко понимал Брюллов пути развития русской живописи, приветствовал он Федотова признанием, что молодой Федотов обогнал его, Брюллова, обогнал потому, что отразил в своем творчестве жизнь, действительность, открыл русскую жанровую живопись, которая для самого Брюллова осталась «запретной» областью.

Еще во время своего первого пребывания в Италии Брюллов усердно занимался жанровой живописью, но она, за редчайшим исключением, являлась результатом того беззаботного, идиллического, может быть, даже эпикурейского восприятия окружающей жизни, которое так для него характерно было в это время. Только в «Пострижении монахини» есть размышление о судьбах человеческих, но оно носит лирический, несколько сентиментальный характер и не включает в себя никаких мыслей о социальном устройстве жизни. Да об этом вряд ли и думал тогда Брюллов. Восток дал ему богатые, но главным образом зрительно-чувственные впечатления. Тема борьбы за освобождение Греции, так же как и социально-бытовая карикатура, возникшая на основе турецких впечатлений, не получили дальнейшего развития. Здесь следует упомянуть иллюстрации к книге К. М. Базили — дипломата и писателя, сына греческого инсургента. В книге Базили воспроизведено четыре рисунка Брюллова [1].

Приехав в Россию, Брюллов очутился в стране рабства и нищеты, произвола и распущенности власти. Подавленный картинами окружающей жизни, он хотел уйти в историю, уйти от живой действительности. Условия, которые создались вокруг него, начиная с приезда в Москву, и которые обязывали его к решению грандиозных тем, были скорее тягостными, чем благоприятными. Он понял на примере «Осады Пскова», что историческая картина должна была отвечать политическим взглядам правительства. А создавать то, что действительно следовало бы, что отвечало бы его внутреннему состоянию и исторической правде, было невозможно. Вот чем следует объяснить то направление, которое приняла живопись Брюллова в России. Он знал, что на его замысел обязательно обрушится лапа самодержавного цензора, как это было с «Осадой Пскова». И он ни разу более не повторил этого печального опыта.

Эта затаенная трагедия художника постепенно его опустошала, сушила его мысль, вела к творческому увяданию. А между тем он вовсе не отгораживался от жизни. Наоборот, он принимал самое деятельное в ней участие. Он постоянно и существенно помогает своим ученикам. Он борется за правду и справедливость. Сколько-

---

[1] В «Подробном словаре русских граверов» Д. А. Ровинский дает перечень гравюр (исполненных А. А. Пищалкиным), иллюстрирующих книгу К. Базили «Босфор и новые очерки Константинополя» (1836): «Воин иррегулярного полка», «Зафира, босфорская Джульетта», «Босфорский гребец» и «Спящий турок». Все они гравированы с оригиналов Брюллова карандашной манерой. Наиболее замечательна крепкая, словно точеная фигура гребца, подтверждающая, с какой симпатией относился художник к трудовым людям, будь то итальянцы, греки или турки.

нибудь талантливых художников из крепостных он прежде всего старается избавить от крепостной зависимости. Какое решающее влияние оказал он на судьбу Т. Г. Шевченко! Он бескорыстно тратит свое время на чужие дела и отводит душу в обществе учеников и друзей, среди которого отличал М. И. Глинку, так же как и Глинка выделял Брюллова среди всех других.

В Петербурге у Брюллова образовался большой круг аристократических знакомств, среди которых многие очень хотели бы «приручить» к себе великого художника. Однако, исполняя портреты аристократов (и то только в том случае, если модель или слагающаяся композиция чем-либо его заинтересовывала), художник оставался внутренне независимым и не становился слугой аристократии. Необычайная сила его искусства помогала сохранить эту независимость. Со свойственной ему точностью выражений он в тысячный раз повторял ученикам свое любимое нравоучение: «Многие молодые люди считают за счастье проводить время в кругу аристократов, а попадут в этот круг — пропадут. В аристократический круг иногда полезно заглядывать, чтобы понять, что в нем не жизнь, а пустота, что он помеха для деятельности...»

В личных отношениях к царю и царской фамилии Брюллов держался полной независимости. Он так и не написал портрета Николая I, да и с портретом царицы происходили недоразумения, возникавшие по вине художника, и он вовсе не стремился их устранить. Место Брюллова в придворном кругу заняли француз Орас Верне и немец Франц Крюгер. Вряд ли Брюллов когда-нибудь об этом жалел и завидовал их успеху.

В некоторых случаях дикому произволу Николая I он пытался противопоставить свое независимое мнение и всеми силами его отстаивал, как это было в случае с А. Е. Егоровым, получившим отставку, которую Николай I надеялся прикрыть мнением Совета Академии, до тех пор ему послушного.

Мудрым спокойствием веет от его последних писем, написанных из Италии. Дар творчества к нему возвратился. Он рисует семью итальянских лаццарони. Он спешит запечатлеть в портретах семью своих новых друзей, стараясь дать философско-аллегорическое истолкование их характеров. В Анджело Миттони он видит подобие микеланджеловского Брута, в его дочери видится ему образ мужественной Жанны Д'Арк. Особенно великолепна характеристика ученого-лингвиста и археолога Ланчи. Фантазия художника облекла его в великолепный плащ, глубокого красного цвета, отороченный драгоценным мехом; глаза и рот выдают острый аналитический ум, бездонный кладезь знаний, накопленный в результате неустанной работы. Вновь пробудилась у художника и способность вообра-

жения. Но оно теперь создает образы, наполненные пессимизмом. Мысль художника прикована к болезни, к близкому своему концу, который он начинает ощущать как нечто более реальное и несравненно более важное, чем вся окружающая жизнь. Он создает нежный образ Дианы, несомой на крыльях ночи над римским кладбищем Монте-Тестаччио, и, наконец, как финал жизни, как потрясающую катастрофу, все опрокидывающую в небытие, он пишет картину «Всесокрушающее время», картину, которую мы знаем только по описанию В. В. Стасова. В ней полная безнадежность, внутреннее опустошение, корни которых нужно искать в петербургской неволе художника, от которой вторичное посещение Италии было запоздавшим освобождением.

Однако самые последние работы, относящиеся к году смерти Брюллова, являются неожиданным возрождением реалистического и даже демократического направления в его искусстве. Не мифология и не аллегории вносились художником в такие портреты, как портрет Ланчи. Его вновь и совершенно по-новому увлекала жизнь простых людей Италии: он рисует семейство молодых итальянцев, здоровых, веселых и сильных. Вот что снова занимало художника, вот чему отдал он всю силу своего художественного темперамента — его последнюю и необычайно яркую вспышку, новым светом озарившую всю предыдущую жизнь художника.

Иные времена наступили вскоре после смерти Брюллова. Слава его начала меркнуть. Для некоторых художественных кругов его имя стало предметом ожесточенной ненависти. Стасов, бывший сначала его благоговейным почитателем, скоро начисто от него отрекся и видел в нем дутую знаменитость, ходульное искусство которой надо поскорее предать забвению, а семена его, все еще насаждаемые Академией, уничтожить. Действительно, на словах Академия во всем следовала заветам Брюллова. Однако приемы рисунка и живописи, рекомендуемые Бруни, Басиным, Марковым и Шамшиным, ничего общего не имели с тем, чему учил Брюллов. Ошибка Стасова состояла в том, что он отождествил Брюллова и Академию.

Всю жизнь Стасов вел борьбу с Академией и пропагандировал идеи передвижничества. Это было для того времени исключительно важным и нужным делом. Стасов защищал искусство идейное, его национальное значение и национальную независимость и ниспровергал все то, что считал бессодержательным, заимствованным, подражательным.

Прогрессивную, передовую мысль и живое чувство, выраженные в реальных образах, — вот что более всего ценил в искусстве Стасов. Поэтому весь Брюллов с «Последним днем Помпеи», с одалисками и бахчисарайскими фонтанами, с картинными итальянками и

портретами светских дам казался Стасову насквозь фальшивым. Только за некоторыми портретами Брюллова он готов был признать выдающееся мастерство, что, вероятно, было растолковано ему Репиным. Но когда Репин начинал восторгаться «Распятием» и вообще всем творчеством Брюллова, считая его великим художником, то Стасов готов был из-за этого пойти на разрыв со своим другом. Справедливость требует сказать, что и Репин ему не уступал в этом споре.

Нужно также принять во внимание, что среди всех художественных вопросов для Стасова на последнем месте стояли вопросы художественного образования, и, значит, вся эта часть деятельности Брюллова была для него мало интересна и почти вовсе незнакома. Стасов всегда имел дело с готовыми художниками или такими, как Репин, которые еще в стенах Академии были уже самостоятельными и чрезвычайно крупными фигурами. Самый процесс художественного образования весьма мало занимал Стасова. Воюя с Академией, Стасов вовсе не задумывался над тем, где же и как должны воспитываться художники, которым предстояло совершить огромную работу на пользу родины. Ясно было для него одно: Академия, ненавистная ему всем своим существом, не только не может, но и не имеет права заниматься воспитанием юношества, ибо для Стасова это воспитание сводилось только к прививке академизма, того «трупного яда», который способен был отравить и молодые организмы. Брюллов же для Стасова был синонимом Академии. Стасову казалось, что Академия только и делает, что применяет брюлловские методы воспитания юношества. Для человека, столь мало интересовавшегося художественной педагогикой, каким был Стасов, вопрос обстоял именно таким образом, тем более, что Академия все время прикрывалась авторитетом имени Брюллова. В своем праведном гневе на искусство академических эпигонов Стасов предавал анафеме и всего Брюллова, отрицая и его живопись и его педагогику.

Между тем сколько-нибудь беспристрастный взгляд без особого труда откроет, что педагогическая система Брюллова, его вдохновенная проповедь совершенства в искусстве, а главное, полученные результаты — работы его учеников, сумевших его понять, и вообще вся деятельность Брюллова как педагога, совершенно не соответствуют тому, что утверждал Стасов. Теперь мы видим, что школа Брюллова — это Шевченко, Агин, Федотов, Степанов, Ге, а не Моллер, Капков, Орлов и многие другие, бывшие жалкими эпигонами академизма, которым никогда не было дано ступить на тот путь подлинно реалистического искусства, о котором Брюллов говорил своим ученикам и которым шли Шевченко, Агин и Федотов — его истинные и восторженные последователи.

С оценкой Брюллова Стасовым совпала оценка Александра Бенуа, усмотревшего в искусстве Брюллова пустые, трескучие эффекты, полное отсутствие живого чувства, холодный расчет.

Драматическое начало живописи Брюллова оказалось в явном противоречии с тем искусством, которое утверждал Бенуа, искусством для немногих, искусством камерным, бесконечно далеким от того высокого эпического и драматического характера, который носит искусство Брюллова.

Исключительно яркую характеристику всего искусства эпохи Брюллова дал М. Горький: «В области искусства, в творчестве сердца, русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки художников слова, звуков, красок. Гигант Пушкин,— величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебник Глинка и прекрасный Брюллов».

Долг советских историков искусства содействовать распространению правильного представления о творчестве и личности великого русского художника. К этой цели и стремится настоящая книга.

Второе издание книги пополнено новыми документальными материалами, большей частью не опубликованными. Интересно письмо Н. М. Рожалина к С. П. Шевыреву. Оно содержит в себе мнение замечательного датского скульптора Торвальдсена о картине Брюллова «Последний день Помпеи». Любопытны статьи, появлявшиеся в итальянской печати, по поводу картин и портретов Брюллова. Впоследствии многие из этих работ были утрачены, что повышает ценность их описаний. Воспоминания художника М. Железнова, сопровождавшего Брюллова во время его последней поездки за границу, дополнены записками, не вошедшими в его ранее опубликованные статьи. В число иллюстраций впервые вошли греческие пейзажи Брюллова и некоторые портреты акварелью и маслом.

Считаю долгом принести свою глубокую благодарность за оказанную мне помощь Т. А. Петровой, директору Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР, М. М. Раковой, предоставившей в мое распоряжение копии с рукописей Железнова, и Е. И. Смирновой, сотруднице Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Н. Машковцев



СЕМЬЯ, ДЕТСТВО

1799—1809

Род Брюлловых ведет свое начало из Франции. Их предки были протестанты и потому, вследствие отмены Нантского эдикта, должны были удалиться из этой страны в Германию и поселиться в Люнебурге. Там скоро они... переменили французскую орфографию своей фамилии «Bruleleau» на немецкую «Brüllo». Один из членов этого семейства, Георг Брюлло, в 1773 г. прибыл в Петербург и поступил лепщиком на императорский фарфоровый завод.

Внук Георга, Пауль или Павел Иванович, получил воспитание уже в Петербурге и был академиком по части резьбы из дерева и миниатюрной живописи. Он был женат два раза и имел от первого брака одного, а от второго троих сыновей. Все эти дети известны в русском искусстве, но громкая слава досталась в удел только второму из них — Карлу, родившемуся 12 декабря 1799 года.

Сомов, стр. 4

Семейство Брюлло возглавлял почтенный старик, тоже художник; его работы до сих пор сохраняются в Академии как изящный образец вырезки из дерева. Лучшая из них изображает охотничью сумку с веревочной сеткой, в которой видна дичь. Кроме того, старик Брюлло был известен как отличный живописец по стеклу с серебром и золотом, подражая работам в этом роде времени средних веков... Не раз я держал в руках и рассматривал его шпагу с золотым эфесом, на клинке которой по синей эмали золотом были написаны слова: «Стой за правду».

Жена его была деловой женщиной и отличалась домовитостью и уменьем вести хозяйство. За Брюлло она была уже вторым браком...

с Брюлло прижила сыновей Александра, Карла, Ивана и двух дочерей: Марию и Юлию; последняя и была моей матерью. Старший из сыновей, Федор Павлович [сын от первого брака], был очень хороший иконописец — я, по крайней мере, другой работы у него не видал. Второй, Александр, пошел по архитектуре и сделался впоследствии известен своими постройками; он, между прочим, реставрировал Мраморный дворец и манеж подле Зимнего дворца. Третий, Карл, знаменитый живописец, написавший картину «Последний день Помпеи». Иван был самый младший и отличался в Академии тоже большими способностями; будущность его, без сомнения, была бы блестящею, но чахотка рано свела его в могилу.
Соколов, стр. 52—53

В детстве маленький Карл в продолжение долгого времени не мог вставать с постельки, одержимый сильною золотухой. Позже, по выздоровлении, строгий отец Брюллова, как бы предчувствуя всю силу необыкновенного таланта в своем сыне, более и более налегал на развитие в нем умения рисовать; и пока малютка Карл не нарисует условленное число человечков и лошадок, ему не давали завтракать. Будучи окружен с малых лет художественными произведениями: — отец его был художник не из дюжинных, — одолевая каждодневно, при настойчивости родителя, механизм, столь необходимый в искусстве, К. П. развивался необыкновенно быстро.
Рамазанов, стр. 175

В детском возрасте за какой-то проступок Брюллов получил от отца такую пощечину, что оглох и до самой смерти почти ничего не слышал левым ухом. Брюллов никогда не мог забыть этой пощечины; однако иногда любил вспоминать о своем отце и сознавался, что отец развил его художественные способности. «Другие дети, — говорил он, — ходили из Академии домой повесничать, а мы дома работали более, чем в Академии. Отец мой был воплощенная деятельность, я никогда не видел его праздным; он вечно сидел в своем кабинете и стругал из дерева всякий вздор, а когда уставал работать, уходил в сад возиться с цветами и деревьями. Отец не приучал нас к нежностям и во всю свою жизнь поцеловал меня только один раз, когда я садился в дилижанс, чтобы ехать за границу».
Железнов, стр. IV



АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

1809—1821

1809. В журнале Совета [Академии] записано: ... октября 2-го дня... приняты в воспитанники Академии... без баллотирования:

57. Карл Павлов Брюлло, сын академика.

Петров, ч. I, стр. 569. Извлечение из постановлений Совета АХ

Поступив в Академию, Брюллов в отношении с товарищами оказался крайне капризным, причиною чего могла быть тонкая, чувствительная, еще неокреплая натура мальчика. Успехами своими он далеко оставлял за собою не только сверстников, но и старших себя; уже и в ту пору он был предметом зависти и вечной ее спутницы — клеветы...

Рамазанов, стр. 176

В числе моих товарищей [в Академии] были впоследствии знаменитые братья Брюлло Карл и Александр; старший же брат их, Федор, был девятью годами их старше и был уже в четвертом возрасте, т. е. на выпуску из Академии, и он был крайне привязан к своим братьям. Все рекреационные часы он проводил с ними. Впоследствии эти младшие братья превзошли его и талантом, и средствами, но мало было в них видно благодарности.

Иордан, стр. 5

Воспитывался он [Рыбин] в Академии художеств, одновременно с Брюлловым, и рассказывал, что Карл Павлович (в то время Брюлло) еще мальчиком отличался своим талантом, и все считали его

гением; за булки и разное съестное он помогал товарищам получать хорошие номера за эскизы и рисунки.
Жемчужников, стр. 80

Товарищи Брюллова в самом начале своего художественного поприща играли в «Царство». Эта игра состояла из тетрадки, на листы которой были наклеены разные раскрашенные и вырезанные из бумаги предметы. На первом листе обыкновенно находился лес, на втором — поле, на третьем — деревня, на четвертом — изба и т. д. Героями этой игры были разбойники, которые по произволу игроков перемещались с одного листа на другой, убивали людей, зверей и совершали всевозможные ужасы. Брюллов не играл в «Царство», но сделал для этой игры, по просьбе своего товарища Фомина, атамана шайки разбойников и несколько его сообщников. Фигура атамана отличалась от других фигур шубой, богатым оружием, важной осанкой и была так оригинальна, что обратила на Брюллова внимание профессоров. Фомин даже в старости с досадой вспоминал, что эту фигуру у него украли.

Поступив в Академию художеств, Брюллов за короткое время не только обнаружил свои необыкновенные способности, но, что еще важнее, сделался наставником своих товарищей. Воспитанники Академии в первой половине академического курса, т. е. в продолжение шести лет, занимались преимущественно науками и употребляли на изучение рисунка только два часа в день; но это правило имело свои исключения. Мальчики, которых за успехи в рисовании переводили из оригинального класса в гипсовый, ходили в рисовальные классы вместе с воспитанниками старших возрастов[1]. Таким мальчиком в малолетнем отделении был Брюллов, и за ним, по словам Фомина, ежедневно, в известные часы, приходил сторож, который сопровождал его в рисовальные классы.

В Академии, так же как и в отцовском доме, Брюллов часто страдал от золотухи и в долгий период своей ученической жизни много времени провел в лазарете. Нет сомнения, однако же, что от времени до времени Брюллов сваливал на золотуху припадки знаменитой «Фебрис Притворялись», чтобы избавиться от научных занятий и рисовать портреты с тех товарищей, которых находил в лазарете.

---

[1] Первое свое произведение масляными красками Брюллов написал на бумаге. Это произведение, копия с головы Савской царицы, изображенной на большой картине Рубенса (находящейся в Академии художеств, в Брюлловском зале), некогда принадлежало моему учителю рисования в первой гимназии, художнику Суханову, а в 1865 г. его купил мой товарищ А. О. Корицкий. Я должен, однако же, сказать, что А. А. Фомин, который хорошо помнил все, что делал Брюллов в Академии, не мог припомнить этого произведения. (Примечание *Железнова*).

По наступлении второй половины академического курса Брюллов часто поправлял своим товарищам рисунки, которые они подавали на экзамены. Он обыкновенно занимался исправлением чужих рисунков по ночам и не даром. Товарищ, нуждавшийся в его помощи, должен был приготовить ему к началу работы ситник с икрой или с медом. Я много раз слышал от Александра Андреевича Фомина, что иногда Брюллов просил товарища, приходившего его будить и звать на работу, принести ситник к нему на постель. Если товарищ исполнял его просьбу, то он съедал ситник, а потом начинал жаловаться на головную боль, снова ложился спать и уже не вставал ни за что на свете; но если ситник ему не давали, то он медленно одевался, принимался за работу и работал, пока ел. Ночные занятия Брюллова, конечно, были известны профессорам и бывали случаи, что Алексей Егорович Егоров, глядя на рисунок, поправленный Брюлловым, говорил его владельцу:

— Что, брат, кажется, в эту треть Брюллов хочет дать тебе медаль?

Александр Андреевич Иванов подтвердил мне справедливость этого рассказа и пополнил его, сказав:

— С самого детства Брюллова в Академии все ожидали от него чего-то необыкновенного, а воспитанники старших возрастов баловали его за талант и учили ездить на них верхом, таская его из отделения в столовую на своих плечах.

Все товарищи Брюллова согласны в том, что он был многим обязан своему старшему брату Федору Павловичу, который в начале его артистического поприща надзирал за ним и был тогда его настоящим учителем.

Железнов. «Живописное обозрение»

30 марта 1812 года... По происходившему сего числа месячному экзамену отличились в рисунках и переведены из рисовального в гипсовый класс следующие ученики:

1) 1-го возраста Карл Брюлло

2) 1-го » Александр Брюлло

Определено: рисунки их отдать в оригиналы

31 декабря 1813 года. В Собрании Совета происходило следующее:

...Записываются имена учеников, удостоившихся по четырехмесячному экзамену, происходившему сего декабря 20 числа, серебряных медалей:

Вторых [медалей]

За рисунки с натуры: 2-го возраста Карл Брюлло

Генваря 22-го дня 1818 года. Записываются имена учеников, удостоившихся по четырехмесячному экзамену, происходившему минувшего 1817 года декабря 22-го числа, к получению серебряных медалей, а именно:

Первого достоинства

За рисунок с натуры:

1) Ученик 3-го возраста Карл Брюлло

Декабря 7, 10 и 13 1818 года... Так как из представленных ныне учениками работ нет ни одной, которая заслуживала бы золотую медаль первого достоинства, то в торжественном собрании баллотировать ученические программы токмо на получение золотых медалей второго достоинства, включая в то число и программу ученика 3-го возр. Брюлло; и если она будет удостоена золотой медали, то назначить ему оную из процентов капитала, положенного покойным статским советником Никитою Акинфиевичем Демидовым на раздачу медалей за экспрессии.

Декабря 19-го дня 1819 года. Академия художеств, в силу устава своего, имела торжественное Собрание, в коем происходило следующее:

Г-н министр Духовных дел и Народного просвещения за представленные по заданным программам работы, по удостоению большинством голосов, при играния на трубах и литаврах, роздал золотые медали следующим ученикам...

Г-н Президент объявил Собранию, что ученику 3 возр. Карлу Брюлло в поощрение усматриваемых в нем отличных дарований к художествам, доказанных им написанной по программе картиною, изображающею Улисса, представшего царевне Навзикае после претерпенного им кораблекрушения, Совет Академии назначил золотую медаль, учрежденную в 1771-м году Александрою Федотовною Ржевской за экспрессии.

Петров, ч. II, стр. 21, 53, 106. Извлечение из постановлений Совета АХ

Ученический, впоследствии значительно пострадавший, рисунок Брюллова, за который он получил большую серебряную медаль, был взят у него на память его профессором, Андреем Ивановичем Ивановым, а сын Андрея Ивановича, архитектор, Сергей Андреевич, подарил этот рисунок Михаилу Петровичу Боткину.

Программа Брюллова «Нарцисс», за которую он получил вторую золотую медаль (а не большую серебряную, как до сих пор многие

начиная с меня говорили и писали), была куплена в существовавшей некогда Академической лавке, где продавались произведения учеников Академии, каким-то чиновником, приятелем профессора живописи А. И. Иванова. По смерти этого чиновника его жена, перебираясь на маленькую квартиру и не зная, куда деть программу Брюллова, подарила ее А. И. Иванову. В 1836 г. за обедом, данным Академией в честь Брюллова, А. Н. Оленин сказал, что не худо бы было приобресть для Академии несколько ученических работ Брюллова. Мысль Оленина понравилась Иванову, и он подарил «Нарцисса» Академии. В. И. Григорович не раз говорил мне, что фон в этой программе прежде был лучше, что летящий Амур держал в руке легкую, прозрачную пелену, которая заволакивала глаза Нарцисса и, как туман, мешала ему ясно видеть себя в реке и что Брюллов изменил фон по совету, желанию или приказанию А. И. Иванова.

На одной из моделей Исаакиевского собора, сохранившихся в музее Института путей сообщения, над передним и задним фронтонами на площадке, где начинается купол, стоят вылепленные из красного воска фигуры двенадцати апостолов. По словам Фомина, эти фигуры при нем лепил Брюллов, будучи учеником Академии. За каждую фигуру платили 25 руб. ассигнациями, но деньги получал за него отец. Фомин говорил мне также, что в продолжение академического курса Брюллов часто исполнял работы, за которые брался его отец, а, кроме того, принимал заказы, о которых его отец ничего не знал.

Сам Брюллов сказал мне, что, приходя из Академии домой, он по воскресеньям помогал отцу гравировать карты, приложенные к путешествию вокруг света Крузенштерна, что в продолжение своего академического курса он написал несколько копий с известного[1] портрета папы Иннокентия X Веласкеса; раз семь скопировал этюд Веласкеса, представляющий монаха с книгой[2], и раз двадцать скопировал голову старика с оригинала того же мастера, находящегося в галерее графа Строганова[3].

По числу копий, написанных Брюлловым с картин Веласкеса, надо заключить, что в его молодости Веласкес имел на него большое влияние. Скажу более: Брюллов до конца жизни считал Веласкеса как живописца образцовым художником и, как портретиста, любил его, быть может, более всех других мастеров.

Железнов. «Живописное обозрение»

---

[1] В каталоге Эрмитажа изд. 1863 г. этот портрет, на стр. 105, означен № 418 (Примечание *Железнова*)

[2] В том же каталоге, на стр. 106, этот этюд назван произведением, приписывающимся Веласкесу, и означен № 424. (Примечание *Железнова*).

[3] Одна из копий, написанных Брюлловым с этой головы, в 1865 г. принадлежала Н. Д. Быкову. (Примечание *Железнова*).

Брюллов в юношеских упражнениях своих выказывал нечто большее, чем простое знание академического рисунка: он умел придавать формам человеческого тела не условную правильность, а жизнь и грацию, дотоле незнакомые ученикам Академии. Это доказывают уже первые его работы, увенчанные серебряными медалями: «Гений искусства» — прекрасная академическая фигура, рисованная цветными карандашами и находящаяся теперь в натурном классе Академии, куда она была взята в число оригиналов.

Сомов, стр. 5

День наш начинался с пяти часов утра, когда мы все вставали; до шести часов утра мылись; в шесть часов шли на молитву... евангелие лежало на аналое, имея в изголовье крест с отлично написанным К. Брюлловым распятием.

Иордан, стр. 11

Иногда и растение увядает от недостаточного ухода и неопытности ухаживающего за ним; но, по счастию, с Брюлловым этого не случилось. Если Андрей Иванович Иванов [1] не оставил по себе ничего замечательного в живописи, то соотечественники должны почтить его память как просвещенного наставника, способствовавшего Брюллову в самые нежные и пылкие годы его развиваться правильно, широко, послушливо, не связанно. Надо было иметь большое влияние со стороны учителя, дабы поселить в своем необыкновенном ученике то страстное терпение, с которым Брюллов нарисовал и совершенно окончил итальянским карандашом сорок раз группу Лаокоона с детьми; надо было иметь много ума, любви и изворотливости со стороны учащего, чтобы так приковать внимание горячей молодой головы к изучению одного и того же образца. Брюллов был благодарен и никогда не мог равнодушно говорить о своем учителе.

Рамазанов, стр. 175

В 1819 г., сидя в лазарете, Брюллов сделал акверелью, на клочке александрийской бумаги, превосходный портрет своего товарища Николая Тверского, принадлежащий теперь флорентинскому музею дельи Уффици.

Железнов. «Живописное обозрение»

Брюллов рассказал мне, что во время его пребывания в петербургской Академии дали для конкурса тему: «Нарцисс, любующийся собою в воде»... Его сотоварищи по искусству увидели в этом

[1] Отец Александра Андреевича Иванова.

сюжете только предлог для анатомического этюда и этим удовольствовались; Брюллову же захотелось углубиться в эту тему, понять и воспламениться ею.

Строгановский сад на Черной речке (в С.-Петербурге) был до тех пор единственной природой, которой он любовался. В один прекрасный летний день пошел он туда помечтать... Сидя на скамье и восхищаясь тенистой зеленью, пронизанной солнцем и отражающейся в пруду, он старался отгадать обаяние воздуха в теплых странах, понять примитивную Грецию, дать себе отчет в удивлении юноши, впервые увидевшего отражение своего лица в воде и пленившегося им, и проникнуть во всю языческую грацию этой метаморфозы.

Встав со скамьи, Брюллов уже создал в своем воображении целую картину... И, действительно, он потом передал в ней эффект солнца между листвою, разновидную игру светотеней, весьма удачно распределил общее освещение, бросив тень, полную отблесков, на бо̀льшую часть тела юноши. Листок, упадший с дерева, плыл по гладкой поверхности воды и тем еще более выказывал ея зеркальность.

Такой способ понимания темы никого не удивил бы в наше время, но в 1819—1820 году был гениален. Профессора, пораженные и сбитые с толку, ничего не поняли и назвали это прелестное олицетворение предосудительной фантазией, нарушившей их почтенные обычаи; но так как достоинство рисунка было неоспоримо, то все же они присудили Брюллову, сколько мне помнится, третью награду.

Кто захочет проследить творения всей жизни Брюллова, тот не раз натолкнется в них на повторение мечтаний его в Строгановском саду.

Гагарин, стр. 14—15

Несмотря на то, что фигура Нарцисса есть не что иное, как упражнение в натуре, но в ней видно не одно рабское подражание модели натурщика... тут уже обнаруживается действие ума, воображение и игра кисти, водимые рукой вкуса.

«Сын Отечества», стр. 281—282

Занимаясь исполнением программы на вторую золотую медаль, Брюллов подбил своих товарищей устроить в Академии домашний спектакль. Для этого спектакля он выбрал две пьесы (Короля Лира, называвшегося тогда Леаром, и какой-то фарс, в которых играл главные роли), написал декорации и предполагал написать занавес, долженствовавшую представлять летящего Сатурна, отдергивающего занавес, и Гения, вводящего Минерву (с лицом президента Академии Алексея Николаевича Оленина) в храм искусств, наполненный голы-

ми амурами, изучающими живопись, скульптуру и архитектуру[1]. Эта занавес не была написана, потому что Оленин сделал тогда воспитанникам Академии какую-то неприятность; но исполненные для нее два эскиза, из которых один сделан тушью на синей бумаге, а другой написан на бумаге масляными красками в два тона, долгое время сохранялись у одного из товарищей Брюллова и теперь сохраняются у меня. Чтобы лучше заучить свои роли, Брюллов собственною рукою списал их в тетради. Одна из этих тетрадок, в которой написана роль: «Графа», игранная Брюлловым в фарсе (название фарса мне неизвестно, потому что первый лист рукописи оторван), принадлежала Александру Андреевичу Фомину, подарившему ее мне вместе с письмами Брюллова и с несколькими его ученическими рисунками.

Железнов, стр. X

Однокашник мой по Академии К. П. Брюллов был старше меня одним возрастом; я познакомился с ним на академическом театре. Брюллов считался хорошим актером, особенно натурально играл он роль писаря Грицко в пьесе «Казак стихотворец».

Карл Павлович был прекрасным товарищем, но имел некоторые причуды или странности. Он не любил заниматься днем, зато целые ночи просиживал за работой. Вскоре после поступления в Академию он удивил наставников своими успехами в искусстве; в учебных же классах всегда спал, и вообще науками занимался небрежно; во время лекций Брюллов с товарищем своим Мейером (впоследствии историческим живописцем) строили во время классов всякие проказы. Товарищи считали Брюллова оракулом во всем, что касалось искусства; поэтому чуть ли не все воспитанники приглашали, за ситник с маслом, Брюллова к себе и просили что-нибудь показать или нарисовать; он никогда не отказывался от таких приглашений.

Солнцев, стр. 624

Мы было и забыли сказать о декорациях, писанных им еще в бытность его в Академии, которые так хороши, что, пожалуй бы, и в раму. Лучшая из них — темница; ныне находится в театре 1-го Петербургского кадетского корпуса.

Рамазанов, стр. 198

---

[1] Фигура Гения, представленная на золотых медалях, которыми Академия художеств награждает своих питомцев, сделана с ученического рисунка Брюллова. (Примечание *Железнова*).

Надпись на рисунке К. П. Брюллова «Возвращение Одиссея» [1]

Возвращение Одиссея, рисунок для медальера Николая Щербаева, который в 1821 г. 16 сент. получил золотую медаль за вырезку из камня этого рисунка. По удостоверению Егора Ивановича Маковского, прежнего владельца, который знал этот секрет от самого Брюллова.

Лясковская, стр. 6

По свидетельству К. И. Рабуса, товарища знаменитого живописца, работавшего рядом с его кабинетом, программа «Авраам и три ангела» переделывалась до восьми раз, чему нельзя не верить, взглянув только, какой слой красок покрывает холстину этой картины.

Рамазанов, стр. 183

Сентября 16, 1821 года... Г-н министр Духовных дел и Народного просвещения за произведенные учениками сей Академии по заданным программам работы по удостоению большинством голосов, при игрании на трубах и литаврах, роздал золотые медали следующим ученикам:

Первого достоинства класса живописи исторической по задаче изобразить явление божие Аврааму у дуба Мамврийского в виде трех ангелов.

1) Карлу Брюлло, коему при сем случае дана также золотая медаль, учрежденная в 1771 году покойною Александрою Федотовною Ржевскою за успехи в живописи, которая была присуждена ему еще в 1818 году за написанную им программу, представляющую Улисса перед Навзикаей после кораблекрушения.

Удостоившимся по четырехмесячным экзаменам за рисунки... г. президент роздал серебряные медали.

Первого достоинства.
За рисунок с натуры:
1. Карлу Брюлло.

Второго достоинства.
За рисунки с натуры:
1. Карлу Брюлло.

Сентября 19, 1821 года... По рассмотрению кондуитных списков определено:

из выпускаемых ныне учеников 4 возр. сверх свидетельств об успехах в учении и поведении дать аттестаты первой степени со шпагою следующим:

3. Карлу Брюлло.

Петров, часть II, стр. 161—162

---

[1] Рисунок находится в ГТГ

По уверению Фомина, по выходе Брюллова из Академии целая книга его ученических рисунков осталась у его товарища Дурнова, служившего потом в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Эта книга, без сомнения, существовала, но она, кажется, пропала бесследно, потому что сторожил и близкий приятель Дурнова, Егор Иванович Маковский, никогда ее не видел и ничего не мог мне сказать о ней.

Воспитанники Академии художеств получали все присужденные им медали разом по окончании курса учения. Фомин и Андреев сказали мне, что Брюллов в день акта вынес из конференц-зала целую пригоршню медалей, между которыми находилась и большая золотая медаль.

Почему же Брюллов был отправлен за границу не на счет Академии, а на счет Общества поощрения художников? Вот, что я узнал об этом от Александра Андреевича Фомина.

Перед выходом Брюллова из Академии, как говорили, по совету известного профессора живописи А. Е. Егорова, президент Академии А. Н. Оленин предложил окончившим курс воспитанникам, получившим большие и малые золотые медали (в числе этих воспитанников находился и А. А. Фомин), остаться еще на три года в Академии... Брюллов и его товарищи, переговорив между собою, положили принять предложение президента, если он их оставит под надзором ректора, и отвергнуть его, если он поручит надзирать над ними инспектору, которого они не жаловали. Оленин объявил, что он оставит медалистов под надзором инспектора, а медалисты сказали, что они не хотят оставаться в Академии. Оленин обиделся этим ответом, сказал, что не надеялся получить отказ и объявил Брюллову, что он не поедет за границу. На другой день после этого происшествия только один архитектор Ефимов пришел к Оленину и согласился остаться еще на три года в Академии под надзором инспектора.

Одно пустое обстоятельство окончательно восстановило Оленина против Брюллова. По выходе из Академии Брюллов и его товарищи решились отпраздновать окончание курса обедом, происходившим под открытым небом, на Крестовском острове, в присутствии гулявшей там публики. В продолжение этого обеда Брюллов предложил своим товарищам выпить за здоровье профессоров и предать анафеме президента Оленина, что и было исполнено. Талант Брюллова в то время был уже так известен петербургским любителям искусств, что Кикин предложил ему ехать за границу на счет Общества поощрения художников. Сам Брюллов сообщил мне, что он не хотел ехать за границу один и требовал, чтобы Общество поощрения художников отправило вместе с ним его брата Александра Павловича. «Из меня,

быть может, ничего не выйдет, а из брата Александра непременно выйдет человек», говорил Брюллов.

Железнов. «Живописное обозрение»

Я обладаю портретами отца и матери моих, писанными Брюлловым вскоре после выпуска его из Академии; помнится, на масленице К. П., лакомившись блинами, до того был восхищен искусством старухи-кухарки, что потребовал ее в комнаты в том виде, как она была у кухонной печки, с ухватом в руках, и набросал ее портрет карандашом. Рисунок этот, доставшийся мне вскоре после смерти отца, по ребяческой глупости, показался мне неоконченным и я отбозил его тушью так, что и след простыл очертаний Брюллова. Долго в моей папке лежала эта детская профанация; наконец, она до того стала колоть мне глаза, что я уничтожил ее совершенно. К счастью, уцелел превосходный карандашный портрет Брюллова с сестры моей, когда она была малюткой.

Рамазанов. стр. 199

По окончании курса учения Карл Павлович и Александр Павлович жили вместе, но не у отца, а в одной из временных деревянных мастерских, находившихся около Исаакиевского собора. Живя с братом, Карл Павлович, по словам Фомина, который тогда часто посещал его, писал программу для Общества поощрения художников, изображавшую Эдипа и Антигону. Эта программа известна по литографии, сделанной самим Брюлловым, и по награвированной на меди виньетке, приложенной к изданию трагедий Озерова, вышедшему в свет в 1827 г. Тогда же Брюллов написал портреты П. А. Кикина и жены его.

Перед отъездом за границу Карл Павлович хотел жениться на дочери своего профессора, А. И. Иванова, Марье Андреевне, которая, руководствуясь каким-то инстинктом, не пошла за него. С. А. Иванов, рассказывая мне это, говорил, что впоследствии Марья Андреевна гордилась своим поступком и была уверена, что если бы Карл Павлович поженился на ней, то никогда не приобрел бы европейской славы.

Железнов. «Живописное обозрение»



НА ПУТИ В ИТАЛИЮ

август 1822 — май 1823

Братья Брюлловы покинули Петербург 16 августа 1822 года.

Сомов, стр. 6

Из любви к искусству оставил Брюллов родную землю и поехал под чужое небо искать не вдохновения, а усовершенствования.

«Северная пчела», № 5, 1835

К. П. Брюллов — П. А. Кикину. Ноябрь. 1822. Дрезден.

Опасно долее оставаться между сими антихудожниками, если бы не Рафаэлева Мадонна, на которую чем более смотришь, тем более чувствуешь непостижимость сих красот: каждая черта обдумана, преисполнена выражения, грация соединена со строжайшим стилем (если б я видел ее прежде, моя Антигона [1] более бы выиграла), потому что, рисуя с невольным вниманием, мало-помалу я открыл секрет, который состоял в том, чтобы более рисовать с антик и Рафаэля... Прочие картины исторические состоят все из Альберта Дюрера и ему подобных, то есть ни одной классической, выключая Гвидова Христа, который едва ли не есть не рукотворенный и которого я скопировал, и сия копия да будет моим путеводителем в вере, головах и экспрессиях.

Архив Брюлловых, стр. 9

---

[1] Речь идет об академической работе К. П. Брюллова «Эдип и Антигона»; по-видимому она была воспроизведена в автолитографии (см. В. Я. Адарюков. Очерки литографии в России, «Аполлон», 1913, № 1).

Из рассказов Брюллова о самом себе я знаю, что, выехав первый раз за границу, он несколько времени прожил в Дрездене и ежедневно посещал тамошнюю картинную галерею, где его пленила голова Спасителя в терновом венце, написанная Гвидо Рени. Брюллов просил позволения скопировать эту голову и, получив разрешение приступить к делу, пришел в галерею, когда ее отворяли, проработал в ней целый день и окончил свою копию к тому времени, когда галерею надо было запирать. Перед окончанием своей работы он услышал за спиной шорох, обернулся назад и увидел за собой толпу зевак. На другое утро он явился в галерею, чтобы взять свою копию, но к своему удивлению не нашел ее.

Железнов. «Живописное обозрение»

А. П. Брюллов — родителям. 26 марта 1823. Мюнхен.

Карл сделался болен и очень опасно, было близко воспаление головы, но хороший врач и попечительность хозяйки скоро прервали болезнь.

Мы познакомились с бароном Хорнстейном, человеком около 60-ти лет, — он здоров, весел, деятелен (ничего не делая). Он доставил нам знакомство почти со всеми здешними художниками. Карл предложил ему написать с него портрет; он принял со свойственной ему простотой, по окончании отвез его ко двору, показал его королевской фамилии и некоторым министрам; двое из оных, министр внутренних дел и министр финансов, просили сделать им честь и написать портреты, у первого — с дочери, а у другого — с него самого и жены (чем он теперь и занимается).

Архив Брюлловых, стр. 15—16

К. П. Брюллов — родителям. Июль. 1823. Рим.

В Мюнхене я писал портреты с Каммерера, с дочери министра финансов, с министра финансов, с министра внутренних дел и его жены: королевская фамилия была очень довольна, и если бы не отъезд короля и всей фамилии в Дрезден, то, может быть, мне пришлось бы писать их всех...

Архив Брюлловых, стр. 20

Дальнейший путь Брюлловых

3 апреля 1823 года Брюлловы выехали из Мюнхена.

Пробыли в Венеции шесть дней. Затем следовали — Падуя, Виченца, Верона. 18 апреля приехали в Мантую, 19 — проехали через Модену в Болонию, 21 — приехали во Флоренцию, 28 — выехали из Флоренции и 2 мая достигли Рима.

Составитель — *Н. М.*





ИТАЛИЯ

1823—1835

А. П. Брюллов — Ф. П. Брюлло. 25 июня 1823. Рим.

Приехавши в Рим, мы очень скоро познакомились там со всеми русскими пенсионерами; но что я говорю! Нам и не надо было с ними знакомиться, даже Гальберг и Щедрин, с которыми мы никогда ни слова не говорили, и они нас первый раз в Риме только лично узнали, через пять минут были так знакомы, как будто мы были с ними знакомы с малолетства... мы начали нашу жизнь в Риме очень приятно. За несколько времени сговорилось нас пять человек: Гальберг, Щедрин, Басин, я и брат и сделали маленькое путешествие, по Альбанским и Тускуланским горам... Недели в полторы сделали маленькое путешествие в Тиволи... Карл потому к Вам не пишет, что остался на несколько времени в Тиволи и пишет с натуры; я думаю через несколько дней тоже отправиться туда.
Архив Брюлловых, стр. 22—23

К. П. Брюллов — родителям. Июнь. 1823. Рим.

Видел Микель-Анджелов плафон [1], который Вы заставляли меня делать иногда и при свечке сквозь увеличительное стекло... Помните?
Архив Брюлловых, стр. 21

К. П. Брюллов — П. А. Кикину. 10 октября 1823. Рим.

В Риме настоящий Тициан, это портрет им любимого предмета: это — прелесть; тут светит солнце, никогда не затмеваемое облаками. Я хотел скопировать ее, просил его сият-во кн. Гагарина, и министр

[1] Плафон Сикстинской капеллы «Сотворение мира».

Италинский написал письмо к Принчепессе, но с давних времен фамилия Шара положила никому не позволять копировать с картин, находящихся в их галерее. По крайней мере, я хожу всякое воскресенье скрадывать глазами.

В продолжение сего времени я начал для почтенного Общества поощрения художников картину, представляющую «Итальянское утро», то есть девушку умывающую[ся] у фонтана; также намерен произвести картину следующего сюжета: «Юдифь и Олоферн»; момент, мною избранный,— когда прелестная Юдифь с обнаженным мечом в руке, сделав последний шаг, уже готова поднять меч, но обращается вторично с молитвою к богу. Торвальдсен одобрил эскиз и весьма интересуется видеть картину (как он говорит).

В моей мастерской находятся: Аполлон Бельведерский, Венера Медицейская, Меркурий Ватиканский, торс Бельведерский, нога Геркулеса (правая) и голова Аякса. Какое приятное и полезное общество!

На сих днях я был в Тиволи, видел Анио! Я хотел вам написать его, но картина шуметь не будет, как шумит Грото Нептуна, как Грото Сирен и очаровательные каскатели под виллой Мецената. «Но не он один любил искусства, — и на севере умеют любить их!» — так говорил я, сидя на мшистых скалах, окружающих Анио, или у уцелевших колонн храма Весты,— так сюда-то приходил Гораций настраивать свое воображение и лиру...

Архив Брюлловых, стр. 28—29

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников.
9 декабря 1823. Рим.

Занимаясь первые пять месяцев в Ватикане, с него начинаю мои замечания. Ватикан содержит в себе по части живописи следующие отличные произведения:

1) «Преображение Христа» (писанное Рафаэлем Урбинским). Прежде нежели начну замечания о сей славной картине, соделавшей бессмертным творца ее, долгом считаю сказать, что, будучи еще в С.-Петербургской Академии художеств, видел достойную копию с сей картины, рисованную учениками Рафаэля Менгса, под его надзором; видевши несколько копий в красках, эстамп Рафаэля Моргена, казалось, не мог ожидать я того впечатления, какое обыкновенно происходит при первом воззрении на отличную вещь; но увидев оригинал, увидел, что картина сия превосходит всякую похвалу и всякое ожидание. Картина освещена светом при раскрытии неба; фигуры кажутся действующими, различие голов поразительно, живость каждой экспрессии заставляет воображать голос, даже каждая складка не кажется написанной: известно по рисункам, находящимся в Мюнхен-

ской библиотеке, что он надевал платья на натурщика, потом, давши ему должное движение, копировал главный ход складок, что видно во всех его картинах последней эпохи. Отделка доведена до такой степени, как глаз может видеть натуру в том расстоянии, в котором находится зритель от картины; сия тонкость обработки приближает к натуре, не мешая общему. По мере удаления планов, фигур, тонкость сия уменьшается; в светах строго соблюдена воздушная перспектива; тени кажутся немного темны, что приписывают краске, им употребляемой, которая впоследствии чернела. Яркость платьев передних планов не без причин, ибо такое количество фигур на столь узком месте требовало употребить сие средство для отделения. Осмеливаюсь заметить, что Рафаэль позволял себе делать упущения насчет перспективы для обобщения главных предметов, например, нижняя часть картины занята фигурами в рост, за коими видна гора, на коей преобразился Христос; три фигуры, находящиеся на горе, гораздо менее вознесшихся на воздух: Христа, Моисея и Ильи, кои гораздо далее от точки зрения; полагаю причиною то, что (он) желал обратить более внимание зрителя на главные фигуры. Сие подтверждается также, смотря на платья Христа, Моисея и Ильи, коих платья и волосы развеяны в обе стороны, чего быть не может, разбирая сие физически, ибо при поднятии фигур, платья оных должны быть подавляемы вниз тяжестью воздуха, чрез что произошли бы три неприятные и параллельные линии, и не было б тех крупных масс, на коих теперь находится главный свет, что заставляет зрителя обратить взор на главное лицо, потом следовать порядку композиции; по той же причине краски и тени верхних фигур усилены. В заключение о сей картине скажу, что, разбирая сии мнимые погрешности, картина сия более и более доказывает свои достоинства.

2) «Причащение св. Иеронима», Доменикино. Св. Иероним преисполнен выражения, ослабление изображено во всех членах; священнослужитель, готовящийся причастить св. Иеронима, написан с чрезвычайной правдою, блики на парчовой его ризе кажутся моментно освещающимися; также два прислужника церкви, представленные в ризах: первый в красной с золотом, а второй в белой, — различие сих материй единственно; внимание четырех прихожан вызывает душевное участие и почтение к св. Иерониму; женщина, стоящая на коленях и целующая руку пустынника, заключает картину. Все сие достойно самого Рафаэля. Нет той отработки, но сие заменяется частью приятною, мягкою и смелою кистью. Колорит также превосходит все прочие, мною виденные картины сего мастера, исключая «Иоанна Богослова», находящегося в галерее А. Л. Нарышкина.

3) «Положение во гроб», писанное Каравaжем. Рисунок и композиция весьма натуральны, но как рисунок, так и композиция лишены

благородства; сей художник не избирал натуры; один сей недостаток заметен в сей картине; все прочее: свет, колорит, согласие, общий тон и даже экспрессия и правильность рисунка могут стоять наряду с первыми картинами...

5) Картина под названием «Madonna di Foligno», писанная Рафаэлем Урбинским. Картина сия заказана была кардиналом, портрет коего представлен в нижней части картины; по другую сторону св. Франциск, подле него Иоанн Креститель, в среднем поставлен ангел, держащий в руках дощечку, назначенную для какой-нибудь надписи; наверху поставлена Матерь божия со Спасителем. Сия картина оправдывает мнение, что один Рафаэль умел истинно воображать Матерь божию, и, как говорят итальянцы, в сей картине Рафаэль превзошел самого себя...

Занятия мои большей частью состояли в рисовании со статуй и фресков, находящихся в Ватикане, и в натурном классе обоего пола. Для почтеннейшего Общества начал головку, представляющую умывающуюся итальянку у фонтана [1]. Я освещал модель на солнце, предположив освещение сзади, так что лицо и грудь в тени и рефлектируются от фонтана, освещенного солнцем, что делает все тени гораздо приятнее в сравнении с простым освещением из окна.

Также начал модель в рост, представляющую Филоктета, не столько для сюжета, как для модели, прекрасно сложенной как вообще, так и каждой части в особенности. Сделал картон, представляющий Юдифь и Олоферна. Юдифь готова уже поднять меч для отсечения главы упоенного Олоферна и обращается с молитвами к богу. Сей момент мною избран для избежания крови (отсеченная глава Олоферна мешала мне видеть прелестную Юдифь, написанную Бронзином, сия картина находится в картинной галерее Палаццо Питти). Трудность освещения заставляет меня оставить сей сюжет, хотя г. Торвальдсен и советует мне осветить картину дневным светом, ссылаясь на картины сего сюжета древних мастеров; однако сие отступление от истории кажется мне непозволительным.

Сильнейшим моим желанием всегда было произвести картину из российской истории. Читая оную, избрал я следующий сюжет: Олег, подступив под стены Константинополя, принуждает оный к сдаче, в знак победы он повесил щит свой на градских вратах, после чего заключен был мир. Император греческий клялся евангелием, а Олег с воинством клялся Волосом, Перуном и оружием. Я соединил сии два сюжета, представляя на первом плане заключение мира, на втором видны городские ворота, на кои поставлены лестницы, и двое

[1] «Итальянское утро».

русских прибивают щит Олегов. Осмеливаюсь просить мнения насчет сего сюжета, в ожидании чего займусь окончанием начатых мною работ.
Архив Брюлловых, стр. 31—35

1824

А. П. Брюллов — родителям. 8 января 1824. Рим.

В ту минуту, когда я к вам пишу, мы уже живем на Monte Kvirinale возле папского дворца; но, так как папский дворец занимает много места, то и выходит, что его окна на Monte Kavalo, а наши на Quarto fontani (я вам пишу все подробности, потому что надеюсь, что вы, нашед карту Рима, лучше себе представите то прекрасное положение, где мы теперь живем).
Архив Брюлловых, стр. 37—38

К. П. Брюллов — П. А. Кикину. 2 апреля 1824.

Ваше прев-во, пользуясь вашим расположением, осмеливаюсь поручить в ваше покровительство дитя мое[1], которое жестокий долг почтения к Обществу мог только вырвать из моих объятий. Не показывайте ее без рамы, я уже просил батюшку похлопотать о сем. Прошу, умоляю вас, Петр Андреевич, замолвить словечко о задаче сюжета, хотя из Петра. Священнейшим долгом поставлю передать потомству какое-нибудь дело великое, содеянное праотцами нашими. Кавалер Камуччини утверждает даже, что долг всякого художника есть избирать сюжеты из отечественной истории. Вы уже знаете мою нерешительность в избирании сюжетов, а только остается быть в Риме два года. Время начать производить по силам!
Архив Брюлловых, стр. 47

А. П. Брюллов — родителям. 8 мая 1824. Неаполь.

Первое наше желание было видеть Помпею и Везувий; проехав Портичи, Резину, Торре ди Греко, Торре ди Аннунциата, наконец увидели мы какое-то пространное возвышение, покрытое недавно насажденною рощею, и нам сказали, что это Помпея. Мы приближались, и нам открылась откопанная часть сего несчастного города. Мы взошли; у входа сидели сторожа-проводники; один из них предложил нам свои услуги и сказал, что это место был малый форум или место, где сбирался народ для торга и других публичных дел. В это время я позабыл вас, и вид сих развалин невольно заставил меня перенестись в то время, когда эти стены были еще обитаемы, когда

[1] Картину «Итальянское утро».

этот форум, на котором мы стояли одни и где тишина была только прерываема какой-нибудь ящерицей, был наполнен народом, который, может быть, с заботливостью хлопотал, чтобы приобресть еще что-нибудь и тем увеличить свое имущество, не думая об опасности, им угрожающей, которая их лишила всего ихнего богатства, многих самого драгоценного — друзей, родственников, других — и жизни. Нельзя пройти сии развалины, не почувствовав в себе какого-то совершенно нового чувства, заставляющего все забыть, кроме ужасного происшествия с сим городом. Пробежав пустые улицы, вступил я на главный форум, окруженный с двух сторон колоннами, увидел по правую сторону храм Юпитера, налево трибунал, напротив базилику, возле храм Венеры, против оного — Пантеон. Представьте себе это, и вы можете понять то чувство, которое мною овладело при сем зрелище. Верхи зданий все обрушились, низы же со всеми вещами, коих тление пощадило, совершенно сохранены. Жертвенники, на коих уже 1800 лет кровь не лилась, стоят на своих местах неприкосновенны. Может быть, жрец, распростертый перед жертвенником Зевса и просивший помощи, и сам Зевс в одно время поражены были перуном Везувия. И после сей ужасной революции стихий в сем городе везде царствует спокойствие и тишина. Сюда пускай приходят рассуждать о тщете! В сем городе еще находятся два театра, свидетели их великолепия. Наконец, я вышел на большую дорогу вне города, где хоронили всех значительных и отличившихся особ (Strada dei Sepolcri); надгробные памятники на сей дороге лучше всего сохранилось из остатков сего города, точно как бы время, почтя сии памятники, воздвигнутые добродетели, сохранило их для позднейшего потомства, как свидетели их деяний. Другой день назначен был Везувию...

Прибыв в Портичи и взяв ослов, пустились вверх к Везувию. Дорога с каждым шагом становилась все поразительнее: с одной стороны необозримый и прекрасный вид, с другой стороны сады, хорошо обработанные, еще несколько шагов — и взору открывалась ужасная пустота застывших волн огненного потока лавы. Наконец мы достигли хижины, построенной на некотором возвышении и, можно сказать, на половине дороги. Отдохнув несколько, мы отправились далее; я первый слез с осла и начал всходить на крутизну; прошедши некоторое расстояние, я начал удивляться, как могли называть сей путь трудным, и думал, что никаких препятствий уже не будет; но с каждым шагом встречал новые препятствия, так что, наконец, почти не мог уже вперед подаваться, утопая в песке и золе и катясь назад; но с большим усилием достигли вершины; солнце уже клонилось к западу, вся природа начинала покоиться, только в кратере раздавался глухой шум от падающих каменьев, которых мы почти не мог-

ли рассмотреть в дальнем расстоянии, ибо окружность кратера имеет 3 итальянских мили или 5 верст. Маленький дым курился из кратера; ночью мы заметили маленькие огни, однако никаких следствий не было. В Неаполе многие думали, увидавши огонь на Везувии, что это было маленькое извержение...

Архив Брюлловых, стр. 48

К. П. Брюллов — родителям. 14 мая 1824. Рим.

Но нам вдалеке от родины, от друзей, от всего, что делало нас счастливыми в продолжение 23 лет, каково нам — вы, может быть, после сего письма и будете уметь вообразить себе.

Ни сосенки кудрявые, ни ивки близ него.

Хотя здесь вместо сосен растут лавры и вместо хмеля — виноград — все мило, прелестно! — но без слов, молчат и даже кажется все вокруг умирающим для тех, кто думает о родине.

Архив Брюлловых, стр. 51

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников. 1824.

Почтеннейшему Обществу. В сем месяце, с первым кораблем, работа моя[1] пересылается в Петербург через банкира Торлония, на имя его прев-ва П. А. Кикина.

Окончивши сию работу, занимаюсь в Ватикане, ожидая решения Общества насчет сюжета, означенного в прошедшем донесении. Чрез его прев-во П. А. Кикина уведомлен я о желании Общества занять меня копией, предоставляя на мой выбор избрание оригинала; долгом поставляю выполнить желание Общества и назначаю оригинал: «Madonna di Foligno»...

В Риме стыдишься произвести что-нибудь обыкновенное, посему всякий художник, желая усовершенствовать свою работу, строго разбирает мастерские произведения, отыскивает причины достоинств их, соображаясь с натурой, старается приблизиться к образцам и, пользуясь мнениями художников, может получить более пользы, произведя одну строгую картину, нежели несколько копий, за коими должно столько же времени, а может быть, и более потерять; я позволил сие себе сказать, будучи уверен, что Общество примет сие не иначе, как за должную справедливость.

Архив Брюлловых, стр. 56—57

---

[1] «Итальянское утро».

Общество поощрения художников — К. П. Брюллову. 1824.

Одобряя в полной мере выбор ваш картины «Madonna di Foligno» для копирования, Общество уверено, что вы приложите все ваше старание к соблюдению в копии всех красот превосходного оригинала. Хотя замечания ваши, основанные на общем мнении художников римских, касательно занятия копиями, справедливы, и в Риме, конечно, с большей пользой можно употреблять время на произведения оригинальные, но Общество, сделав вам предложение заняться одною из копий, руководствовалось следующими причинами: во-первых, по неимению в России классических произведений первейших мастеров итальянской школы, вы как художник с дарованиями, доставив превосходную копию, оказать можете весьма важную услугу. Вы убедитесь в сем, вспомнив копии Угрюмова и Волкова, находящиеся в Академии художеств; во-вторых, вы избраны для сего потому именно, что Общество знает ваши способности и ожидает, что вы произведете копию отлично хорошо; в-третьих, Общество предложило вам произвести не несколько копий, но одну, а потому у вас еще времени довольно для произведений оригинальных. И, наконец, в-четвертых, Общество не требует у вас исполнения предложения его настоятельно. Вы знаете собственную нашу пользу, знаете, чего от вас надеются, следовательно, имеете полную волю идти путями, кои надежнее приведут вас к усовершенствованию в художестве.

Обществу весьма приятно было заметить, что вы пользуетесь вниманием таких знаменитых художников, каковы: г. кавалер Камуччини и г. Торвальдсен. Продолжайте снискивать их расположение, просите у них советов, наставлений и готовьтесь в свою очередь быть полезным другим.

Насчет задачи вам для оригинальной картины предмета из отечественной истории Общество находится в большом затруднении, не в выборе, однако ж, ибо российская история богата великими подвигами, но в доставлении вам способов к исполнению картины со всею строгостью, какая потребуется в изображениях исторических. Вы знаете, что в подобных случаях, особенно если происшествие заимствуется из ближайших времен, художник обязан соблюсти с точностью все то, что может изображать характер времени и место действия. Избрав предмет из истории Петра Великого, вам должно бы доставить портреты всех лиц, входящих в картину, точные сведения о костюмах и даже о том месте, где происходило действие, словом, поставить вас в возможность перенестись в времена Петровы и быть зрителем его деяний, без чего ни вы и никто из художников не можете произвести картины, удовлетворяющей людей просвещенных, ищущих в оной и искусство и исторических познаний. Всякие исторические происшествия другого европейского народа, кроме русского,

могут быть производимы в Риме, ибо древности сих народов собраны, гравированы и, сверх того, известны ученым, находящимся в Риме; но о России не многие имеют сведения точные и в самой России, а тем менее в чужих краях, следовательно, вам должно отложить ваше намерение до возвращения в отечество. Здесь, руководимый советами и имея способы соображать сии советы с собственными вашими изысканиями, вы будете в силах произвести вещь более совершенную в отношениях вышеизложенных. Общество же поставит себе в обязанность содействовать вам по возможности и с своей стороны удовлетворению весьма похвального намерения вашего. Впрочем, чтобы не оставить нас вовсе без разрешения на вопрос о предмете для картины, Общество предлагает вам изобразить Патронов государя и государыни, то есть св. Александра Невского, праведную Елизавету и Марию Магдалину, предстательствующих у Пресвятой Девы о покровительстве их соименникам. Эта картина может быть в роде Мадонны Сикста, находящейся в Дрездене.

Архив Брюлловых, стр. 57—58

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников. 28 июня 1824. Рим.

Я занялся следующими эскизами: первый представляет братьев Иосифа, принесших платье брата своего к Иакову; второй — приход Герминии к пастухам из поэмы Торквато Тассо; третий — вакханальский групп: старый фаун выжимает виноград, сидя под густым дубом, нависшим через ручей; молодой фаун, по колена в воде, держит в руках молодую вакханку, которая старается достать виноградную кисть, висящую в средине дуба; маленький сатир, стоя также в воде, держит корзинку для принятия винограда, а другой — обмывает виноград. Все сии фигуры написал с натуры. Потом начал картину, представляющую Надежду, питающую Любовь; в скором времени надеюсь оную кончить; также был занят портретами с семейства его сият-ва кн. (Григория Ивановича) Гагарина и его сият-ва графа Бутурлина, с г. полковника Львова, с г. архитектора Кленца, с г. архитектора Мейера и с г. скульптора Вагнера.

Г-н полковник Львов заказал мне две картины: сюжет первой представляет приход Герминии к пастухам; второй — беседу Нумы Помпилия с нимфой Эгерией. Назначенную копию могу начать не прежде трех месяцев, ибо художники, копирующие с выбранного мною оригинала, не прежде сего срока надеются кончить свои работы.

Познакомясь с немецким художником г. Овербеком, занимающимся расписыванием по извести в вилле Массими, я намерен сделать опыт в сем роде, пользуясь его советами.

Архив Брюлловых, стр. 59—61

К. П. Брюллов — Ф. П. Брюлло. Получено 18 августа 1824.

Ты пишешь и требуешь, чтоб я описал тебе Ватикан. Ах, Федор, это надо видеть, а не описывать. То, чем мы восхищаемся в гипсе, то в мраморе поражает! Сквознота мрамора делает все нежным, и Лаокоон в гипсе кажется почти без кожи в сравнении с оригиналом; Аполлон не кажется уже каменным и слишком отошедшим от натуры, — нет, он кажется лучшим человеком! Чувства, рождаемые сими произведениями, столь тонки, как чувства осязания, доходящие к рассудку. Следовательно, не бесполезно ли было бы описывать то, чего описать никто не в состоянии; если кто и имеет дар изъяснить свои мысли, может ли поручиться, что все с ним одинаковых мнений и все могут его понимать так, как он себя? Любезный Федор! я не хочу тебя лишить по крайней мере того, что могу передать из Рима. Первое, что я приобрел в вояже, есть то, что я уверился в ненужности манера. Манер есть кокетка или почти то же; делая соображения из всего виденного во всех галереях, на дороге встречавшихся, вижу, что метода, употребляемая древними мастерами, не без причин. Осмеливаюсь доказывать следующим: если скажут, что они писали черно, я скажу — картина имеет свой главный предмет, какого бы она содержания ни была, следовательно, не должно ли пожертвовать ненужным нужному? Для сего Рембрандт, Вандик, Рубенс, Жордан и все лучшие художники как портретные, так и исторические, жертвовали последним первому и чрез что обращают поневоле взор зрителя на главный предмет. Скажут, что можно составить чистейшие тоны и ярчайшие для лица или главного предмета, — но будут ли они так натуральны, как видал у Вандика, Рембрандта и прочих сих мастеров? Федор! давай спорить, — пиши ответ насчет сего пункта, вследствие чего я соберу новые соображения. Прощай, напиши также, не кажется ли тебе и последняя моя картина черною и приложи при сем мнение зрителей вообще.

Архив Брюлловых, стр. 62

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников.
6 ноября 1824. Рим.

На предложенные Обществом сюжеты г. кавалер Камуччини сделал следующие замечания: первый сюжет, представляющий Патронов государя и государыни, предстательствующих у Пресвятые девы о покровительстве их соименникам, будет представлять близкое подражание Мадонне Сикста или Мадонне Фолиньской как в композиции, так и в выражении, состоящем в одном молении...

В начале октября я мог бы начать предназначенную копию, но по сделанному посольством мне предложению должен был переменить свое намерение.

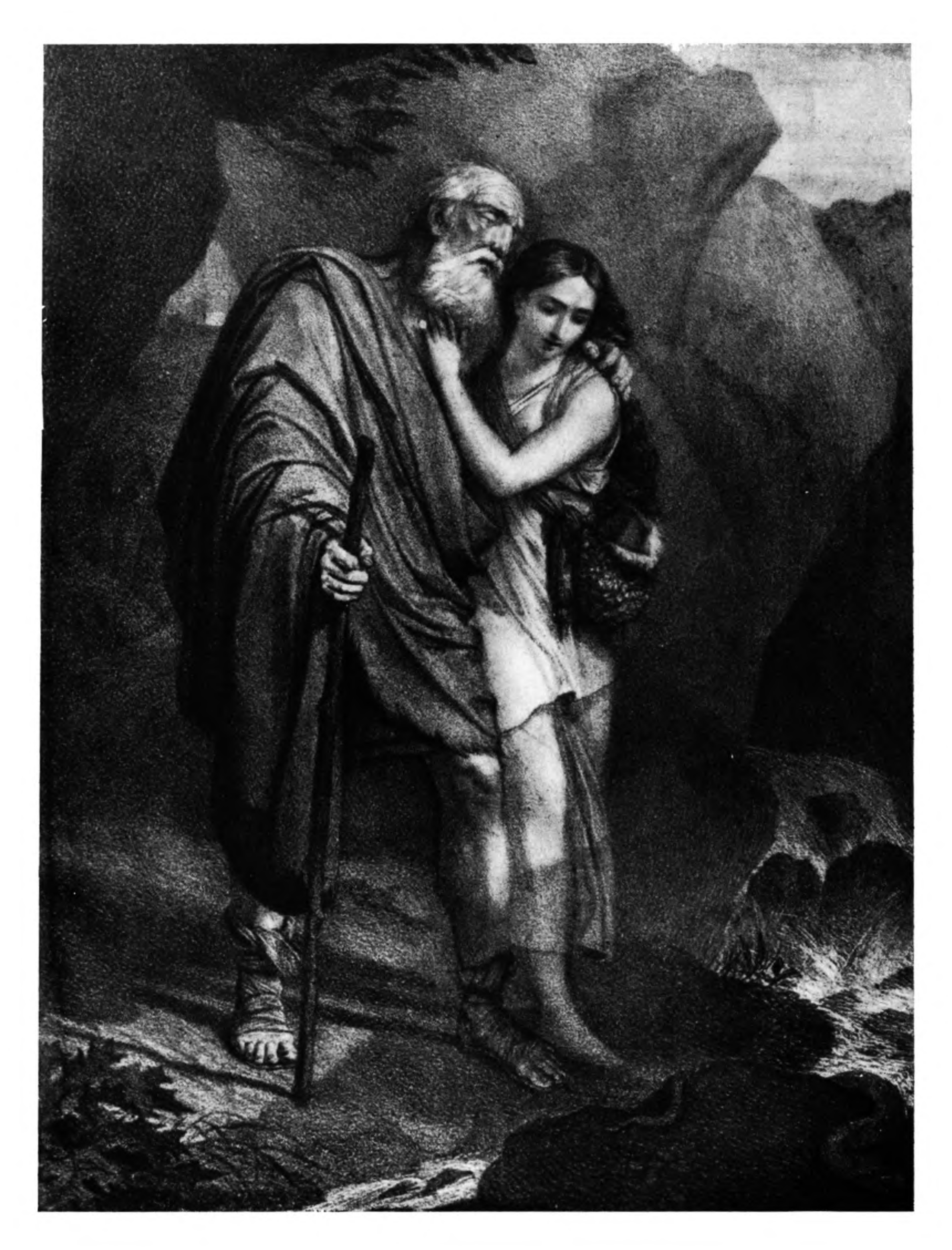
Российское посольство в Риме предложило мне скопировать «Афинскую школу», находящуюся в стансах Рафаэля, в величину оригинала. Величина холста предполагаемой копии должна занять почти всю комнату, загородить фрески на противной и примыкающей стене, почему нельзя было получить позволения на производство сего дела. Для произведения сей копии положить должно по меньшей мере два года, что составляет почти все время моего остального пребывания в чужих краях, и как я обязан сделать обещанную копию, для произведения коей не буду иметь времени, то не смел без согласия вашего принять сию работу. Почему посольство поручило мне писать о сем деле в Общество поощрения художников, и буде Общество позволит мне заняться сей работой или пожелает копию Мадонны Фолиньской, во всяком случае я обязан дать ответ в посольство. При сем прилагаю мое мнение о превосходстве оригинала «Афинской школы» пред оригиналом Мадонны Фолиньской.

Картина Мадонны Фолиньской состоит из шести лиц, живших в разные столетия, почему не делают ни связи, ни группы, что совершенно против правил изящного искусства и что подтверждает мнение г. кавалера Камуччини, что Рафаэль никогда бы не выбрал подобного сюжета. Божия матерь с Иисусом есть вещь классическая, но которая без нижних фигур не может быть вразумительна по отношению к оным, хотя многие художники приняли за возможное копировать одну верхнюю группу. По сим причинам сия копия не может принести той пользы молодым художникам, не имеющим случая видеть сии произведения в оригинале, как, напротив, «Афинская школа», которая заключает в себе почти все, что входит в состав художества: композицию, связь, разговор, действие, выражение, противоположность характеров, благородство Аристотеля, простота Сократа, цинизм Диогена, простота, соединенная с величественным стилем, натуральность освещения, жизнь всей картины,— все сие кажется достигшим совершенства!

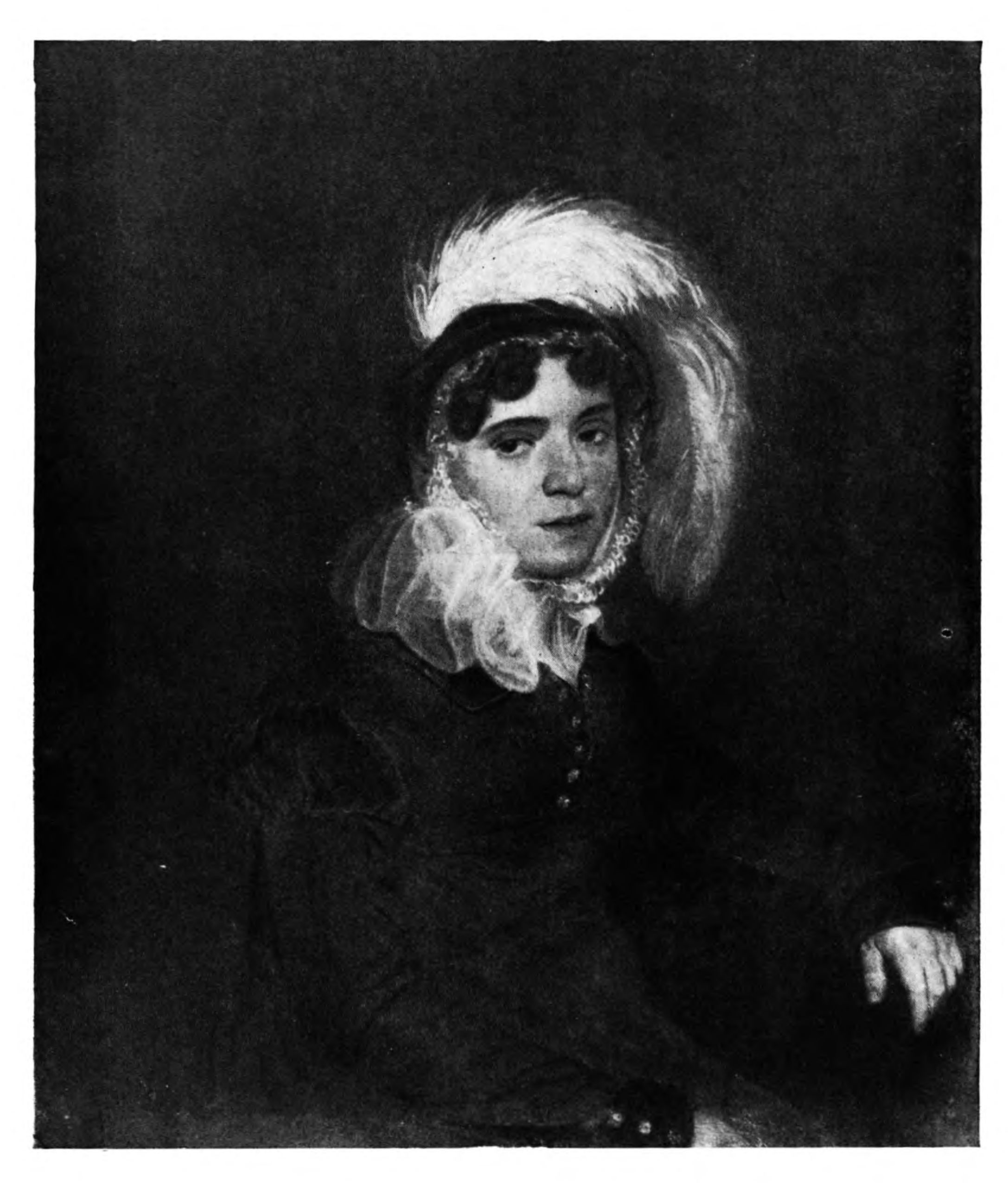
Три века признали сие творение единственным из произведений Рафаэля, и смею утвердительно сказать, что не надеюсь никогда принесть большей пользы отечеству, как скопировав сей оригинал с должным терпением и прилежанием, к чему немало будет поощрять меня мысль быть полезным отечеству и соделаться по мере сил достойным внимания почтеннейшего Общества.

Архив Брюлловых, стр. 64—65

Впервые узнал я Брюллова в Риме в 1823—24 годах... Нас сблизил семейный праздник, который мои родители задумали ознаменовать представлением русской комедии... Выбор пал на «Недоросль»



Эдип и Антигона. 1822
Автолитография



М. А. Кикина. 1820—1821. ГТГ

Х., м. 82,3 × 71,7

Фонвизина. Распределение ролей ознакомит с целым почти составом русского общества того времени в Риме.

Г-н Простаков — Карл Брюллов

Г-жа Простакова — моя мать

Тарас Скотинин — кн. Дмитрий Долгорукий, бывший потом министром нашим в Персии.

Митрофанушка — я.

Адам Адамович Вральман — Карл Брюллов.

Кутейкин — Тон, архитектор.

Тришка портной — мой отец.

Еремеевна — Гальберг, наш лучший скульптор, теперь уже умерший. Остальные действующие лица: Щедрин, наш известнейший пейзажист, ныне покойный уже, Габерцетель, Басин, позже профессор Академии художеств, Александр Брюллов и мой брат...

Комедия была сыграна живо и точно, с полной правдою и ансамблем, — чего можно было достигнуть только в обществе настоящих художников и остроумных людей. Но выше всех оказался Брюллов в своих обеих ролях...

Я вставал тремя часами раньше обыкновенного, высекал огонь и при свечах, с помощью своего брата, принимался за писание декораций... После трех или четырех таких утренних студий декорация была готова. Не чувствуя себя вполне удовлетворенным, я все же и не очень был недоволен своей работой, особенно некоторые кисейные занавеси казались мне достаточно удовлетворительными, чтобы вызвать снисходительность к остальному; но я был удивлен, не найдя этой снисходительности между художниками, когда моя гостиная была поставлена для репетиций. Натянутый холст был совершенно переписан Брюлловым... При первом же его эскизе я понял всю наивность и пошлость сделанного мною и всю художественность нового проекта. Он представлял маленькую деревенскую гостиную, верно характеризующую помещичий быт времен императрицы Екатерины: портрет императрицы, портреты хозяина и хозяйки дома, писанные с натуры по моде и стилю того времени, картина, изображающая фрукты, с разрезанным пополам арбузом и вареным омаром, стенные часы с маятником, ширма и разные другие характерные аксессуары. В глубине сцены через открытые окна и дверь представляется вид настоящего русского двора, с обязательной голубятней и свиным сараем, которым по справедливости так гордится Тарас Скотинин. Подобной декорации никогда даже не увидишь в настоящем театре. Это была скорее жанровая картина — тонкая, гармоническая, полная полусвета и оттенков, и юмористическая в то же время, как повесть Гоголя. Игра художника достигла того же совершенства.

Гагарин, стр. 7

К. П. Брюллов — А. П. Брюллову. 22 ноября 1824. Рим.

Меня Общество благодарит и, кажется, довольно своим выбором (т. е. нами) и предлагает три сюжета: первый — Патронов царской фамилии, второй — «Благословение детей» («Сих бо есть царствие небесное»), которым теперь и занимаюсь, третий — святую фамилию. Работы наши еще не пришли в Петербург. Я оканчиваю свои работы, после чего хочу приняться за копию «Афинской школы» (что в Ватикане) по предложению посольства за 10.000 рублей. Бумагу, относящуюся к тебе, сам прочтешь, когда приедешь. Свинство — так долго не ехать в Рим!!! Актеон твой хотя и болен, но очень помнит тебя, часто спрашивает и на меня смотрит так же, как и прежде. Мы играли театр у князя Гагарина — комедию «Недоросль». Я (играл) Вральмана и Простакова, Гальберг — Еремеевну, Габерцетель — Стародума!!. Басин — Милона, А. Тон — Кутейкина (натура!), князь — Цыфиркина, княгиня — г-жу Простакову, Гриша — Митрофана, Щедрин — Правдина.

Архив Брюлловых, стр. 69

Общество поощрения художников получило произведения пенсионеров своих, находящихся в Италии, Карла Брюллова картину «Итальянское утро»...

Молодая прелестная девушка, уверенная в том, что никто ее не видит, подойдя к фонтану, обнажила шею и грудь, и у желобка, льющего в бассейн самую чистейшую струю, подставив прелестные свои руки, ждет, пока набежит в них довольно воды, чтобы ею умыться. Солнце в это время уже взошло и сильно освещает стенку водопровода, из которой выходит желобок. Отражение света от стенки падает на лицо и грудь красавицы. Спина ее, шея и голова сзади освещаются солнцем. Несколько подалее частые деревья и густые ветви их защищают прелестницу от нескромных взоров, — но напрасно!.. Художник увидел ее и написал картину. Это «Итальянское утро» — произведение, прелестнейшее в полном смысле слова.

Есть творения художеств, которых первую мысль рождает счастливый случай. Умный художник ловит такие случаи и, пользуясь ими, производит иногда вещи неподражаемые. Не для сравнения, но для примера вспомним о Венере Медицийской. Мне кажется, что какую бы мы в Скопасе, произведшем в древности сие удивительное творенье, не предположили силу изобретения, нельзя поверить, чтобы мысль к сочинению сей статуи он нашел в самом себе. Он нечаянно видел прекраснейшую женщину, выходящую из воды, которая заметив это, в первом движении спешила защитить от взоров дерзкого те части тела, которые наиболее пленительны: вот положение

Венеры Скопасовой, положение, самой скромностью своей придающее ей еще более прелести, более очарования неотразимого, и притом весьма естественное, ибо скромность свойственна прекрасному полу и служит женщине первейшим и наилучшим украшением.

Мысль картины Брюллова, я уверен, едва ли придумана. Он вероятно увидел прелестную девушку в таком положении нечаянно; заметил в ней спокойствие и беспечность невинности и решился изобразить ее. Женщина самой совершеннейшей красоты, но в летах более зрелых, менее была бы достойна представления в подобном виде, потому что картина ее произвела бы в зрителе впечатление гораздо сильнейшее, но зато, может быть, менее чистое. Смотря на произведение Брюллова, чувствуешь одно удовольствие, не смешиваемое ни с каким другим чувством.

Об исполнении довольно сказать, что рисунок, кисть, краски, действие света и тени, словом все в гармонии, все в совершенстве, приличном предмету. Девушка, моющаяся у фонтана, не есть Венера: следовательно, не должно требовать в произведении г. Брюллова совершенств идеальных. Это ответ на все прицепки к нему. Мне кажется справедливо заметить можно только то, что деревья, составляющие поле фигуры, несколько темны, и оттого очертание левой стороны фигуры имеет некоторую резкость.

Желаю от всей души г. Брюллову, чтобы полдень его искусства был достоин своего прекрасного утра. Тогда можно будет назвать его одним из великих художников нынешнего века.

«Журнал изящных искусств». Издатель [В. И. Григорович]

1825

К. П. Брюллов — отцу. 19 января 1825. [*Рим*]

Любезный папенька! Маленькая, но много выражающая ваша приписочка доставила мне непредвиденное удовольствие (что теперь, право, мне довольно нужно). Вы опять начинаете меня транжирить своим «Микель-Анджело», и если хотите очень скоро, то пришлите увеличительное стекло и склейте и наклейте на доску бумаги, как вы делали обыкновенно... Уж мне кажется, что слышу вас, глаголюща: «Фофан»! Нет, шутки в сторону, папенька: теперь сделать никак не могу, ибо должен окончить свои работы к марту месяцу, а потом должен начать копию с Рафаэлевой «Афинской школы» в величину около пяти сажен, где около 70 фигур. Начавши производить сию работу, я буду иметь более случая и времени сделать желаемые вами копии.

Вы также требуете от меня портрета в ту же меру, а меры не назначили, — прошу прислать в будущем письме величину портрета брата.

Архив Брюлловых, стр. 71

К. П. Брюллов — А. П. Брюллову. [Март. 1825. Рим]

Прости, что так заленился тебе писать, я сам здесь очень занят: г. Самарин заказал 5 картинок в разные величины, г-жа Нессельроде заказала еще три картины («Национальные сцены»), как и Самарин, который также и тебе заказывает 20 рисунков величиной с сию четвертку...

С твоим портретом Машеньки я ничего не мог делать по причине перемены освещения, и он остался таковым, как был. Теперь я делаю портрет г-жи Свечиной; подобные физиономии не бывают на портрете непохожи: т. е. смешно похож! Завтра начинаю масляными красками портрет г. Самарина и акварелью Мишеньку Самарина. Третьего дня познакомился с хваленым тобой князем Голицыным, еще не видал его супруги живой, но писанную видел — славно!

Архив Брюлловых, стр. 72—73

Общество поощрения художников — К. П. Брюллову
31 января 1825.

Отзыв, на имя Общества от 6-го ноября вами адресованный, был читан в Собрании оного 22-го декабря минувшего года. По положению Общества, извещаю вас: во 1-х, что Общество, находя поручение посольством Российским в Риме, вам сделанное,— скопировать «Афинскую школу» Рафаэля — весьма для вас полезным и в полной уверенности, что вы приложите все старание, дабы передать в копии сей красоты подлинника и тем сделать услугу вашему отечеству, разрешает вам заняться сим делом безотлагательно; во 2-х, ничего не желая более, как усовершенствования ваших способностей, Общество находит нужным, чтобы вы, кроме сей копии, произвели еще в Риме хоть одну значительную картину.

Архив Брюлловых, стр. 79

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников.
17 июля 1825. Рим.

Апреля 29-го дня сего 1825 года имел я честь получить предписание Общества поощрения художников от 31-го января, в коем оно объявляет свое согласие на производство копии «Афинской школы» Рафаэля и вместе с тем изъявляет желание, чтоб я по окончании сей копии произвел хотя одну значительную картину, пользуясь советами знаменитого кавалера Камуччини и изящными произведениями, нахо-

дящимися в Риме. Общество при сем обещает продолжать мне пенсион мой на такое время, какое нужно будет для окончания таковой картины; не имею слов для выражения моей благодарности за сию великую милость, но все мое старанье, все силы мои будут устремлены к тому, чтобы ревностнейшим исполнением желаний почтеннейшего Общества доказать оную на самом деле и, наконец, заслужить справедливое внимание просвещенных любителей искусств.

Общество имело в виду, назначая мне для сочинения особенной картины сюжет, подобный Рафаэлевой Мадонне, что доставит мне средства занять у Рафаэля то, что составляет его отличительное достоинство: величие и изящнейший стиль и потом, чтоб удалить меня от наклонности к манеру французской школы, который теперь, к сожалению, действительно виден во многих произведениях молодых художников. Насчет сего последнего, смею уверить почтеннейшее Общество, что я не нахожу стиль французской школы так соблазнительным и что одно внимательное рассмотрение произведений итальянской школы уже достаточно, чтобы предохранить от сего временного поветрия.

Занятия мои в продолжение шести месяцев состояли в окончании работ, означенных в последнем донесении. Сверх того по неотступным просьбам графини Потоцкой должен я был сделать ее портрет; потом принц Мекленбургский также занял меня своим портретом. Теперь, кроме вышеупомянутой в Ватикане копии, я начал несколько картин во фламандском роде (quadri di genre) [1], и по желанию ее сият. графини (М. Д.) Нессельроде я обещал ей написать пять картин, представляющих разные национальные и характеристические сцены Рима; его сият. кн. Голицын пожелал также иметь в сем роде две картины; его прев-во г. (Ф. В.) Самарин заказал мне пять подобных картин, а его прев-во К. А. Нарышкин две таковых же картины, предоставляя избрание сюжетов на мою волю. Почтеннейшее Общество не поставит мне в вину, что я, занимаясь в сем роде, некоторым образом как бы отступил от настоящих моих занятий; все сии картины я надеюсь окончить в досужие часы, нисколько не уделяя времени от главного моего упражнения, ибо Ватиканская галерея (кроме того что по субботам и воскресеньям там запрещается работать) бывает два раза в неделю (в понедельник и четверг) от полудня до вечера отворена для публики; таким образом, имея три дня в неделю свободных, но отрывками и, следовательно, неудобных для какого-либо важнейшего занятия, могу легко окончить все предложенные мне работы в течение одного года.

Архив Брюлловых, стр. 80—82

---

[1] Жанровые картины.

Общество поощрения художников — К. П. Брюллову.
1825. С.-Петербург.

После двух почти лет нетерпеливого ожидания, комитет Общества получил, наконец, картину вашу, изображающую итальянское утро в виде девушки, моющейся у фонтана. Прелестное произведение сие пленило равно всех членов Общества, выбор предмета и исполнение оного в полной мере заслужили общее одобрение. Вы доказываете сим произведением и ваши способности и ваше искусство. Живопись требует вкуса чистого, выполнения тщательного. В вашей картине видны и то и другое; но что всего более радует комитет Общества, то это то, что ваш первый труд вне отечества доказывает ясно те великие надежды, кои Общество вправе иметь на вас впоследствии и кои без всякого сомнения вы совершенно оправдаете. Комитет нашел в вашем произведении красоты высшей степени, особенно по части живописи.

Архив Брюлловых, стр. 83

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников.
17 октября 1825. Рим.

Около сего же числа, известившись здесь чрез комиссионеров г. де Сантиса о прибытии работы моей [1] в Петербург и зная из многих примеров, случавшихся с художниками, отсылавшими в Петербург свои работы, что оные через долгое время не были доставляемы в надлежащее место и претерпевали значительно от сырости таможенных складов, нахожусь принужденным просить, дабы почтеннейшее Общество вытребовало из таможни мою картину и поручило кому-нибудь из художников привести ее в настоящее положение, если оная повредилась каким-либо образом.

Общество не преминет заметить в сей картине некоторую перемену моего манера, а многие, может быть, найдут в ней излишнюю отделку подробностей и даже сухость; на сие я и сам согласился бы, когда был в Петербурге и не видал еще Леонардо да Винчи, Рафаэля и прочих классических мастеров, кои превосходят других верным изображением натуры и тщательной обработкою всех тонкостей, какие только могут быть видимы простому глазу. Вникая в их произведения, я уверен, что сколько широкая и мягкая кисть нужна в больших картинах, кои зритель не иначе может видеть, как на таком расстоянии, на каком всякая окончательность для него теряется, столько же или еще более требуется строгая отделка в маленькой картине, для рассматривания коей должно приблизиться так, чтобы глаз зрителя был занят одной ею. По сим причинам предпринял я в выше-

---

[1] «Итальянское утро».

упомянутой картине сделать опыт сего рода живописи. При сем препровождаю эскиз заданной почтеннейшим Обществом картины, покорнейше при этом прося сообщить мне свои на оный замечания и уведомить также о назначении сей картины: если оная назначается для какой-либо церкви или иного определенного места, в таком случае мне необходимо знать ее меру.

Главное занятие мое в продолжение сего времени состояло в копировании Рафаэлевой «Афинской школы», как о том уже имел честь доносить Обществу: по сие число подмалевана почти половина всей картины.

Архив Брюлловых, стр. 85

Вот, что говорил Брюллов о происхождении первой своей картины, написанной в Риме и получившей название «Итальянское утро».

— Вскоре по приезде в Рим я сидел в кафе Греко с немецкими художниками, которые говорили, что искусство оканчивать картины так, как их оканчивали голландские художники, было потеряно. Я не соглашался с этим мнением, говорил, что живописцы перестали так оканчивать свои картины потому, что нашли оконченность голландских художников излишней, и, чтобы доказать свои слова, написал «Итальянское утро».

Эта картина, заслужившая в свое время одобрение иностранных художников, живших в Риме, составляла украшение Петербургской художественной выставки 1825 г.

Железнов. «Живописное обозрение»

1826

К. П. Брюллов — П. А. Кикину. 2 января 1826. Рим.

Прежде нежели приготовить письмо к вашему прев-ву, я пошел посмотреть на пострижение в монахини, которого еще никогда не видал, в монастырь «Bambino Cesui». Прелестная девица вступила в число прелестных отшельниц: ея решительность, близость минуты, после которой ни она уже не будет существовать для мира, ни мир для нее, и сомнение, что будет ли счастлива, принесши себя в жертву фанатизму, более огорчили, нежели растрогали душу. Сцена сия сильно впечатлелась в моем воображении: я предпринял сделать эскиз и уверен, что хотя как не слабо выражение представляемого действия, чего в эскизе и требовать нельзя, но без сомнения может доставить некоторое удовольствие вам, что почту приятнейшей для меня наградой.

Архив Брюлловых, стр. 87

К. П. Брюллов — отцу. 24 июня 1826. Рим.

По совету вашему, папенька, решился я сделать что-нибудь для Общества поощрения художников. Сюжета еще не придумал. Копия моя с «Афинской школы» Рафаэля (в Ватикане) идет к концу.

Архив Брюлловых, стр. 87

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников.
24 октября 1826. Рим.

По отправлении последнего моего донесения я немедленно занялся картиною, в том донесении означенною; но, нашедшись ныне принужденным оную оставить и переменить сюжет, почитаю долгом предуведомить о сем почтеннейшее Общество. Причина, побудившая меня к такой перемене, состоит в том, что я при оканчивании картины никоим образом не мог удовлетворить своим требованиям в рассуждении огненного освещения. Рассматривая при том произведения известнейших мастеров, представлявших подобные сцены, я усумнился в возможности изобразить таковое освещение сходно с натурою и потому не захотел более бороться с трудностями, которые едва ли преодолеть можно, и жертвовать для того временем, которое можно употребить с большей пользой.

Новый избранный мною сюжет представляет собирание винограда: молодая девушка стоит на лестнице под виноградником с корзинкою на левой руке, правою же отламывает кисть винограда. Если сей сюжет и не столь придет под пару «Итальянскому утру», сколько прежний, зато я могу надеяться более в оном успеть и счастливее провести оный к окончанию. Впрочем, он может быть назван «Полднем». Для вернейшего расположения теней и света я работаю сию картину под настоящим виноградником в саду.

Между тем я продолжаю также оканчивать мою копию с «Афинской школы», но большую часть времени занимаюсь вышеозначенной работой и надеюсь через два месяца привести ее к окончанию; таким образом весною будущего 1827 года можно будет оную сдать для пересылки в Петербург.

Архив Брюлловых, стр. 90—91

1827

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников.
10 марта 1827. Рим.

Меня весьма удивило, прочитав, что Общество до сих пор не имело отзыва на его предписание от 31 марта, в коем оно поручило мне написать картину под пару «Итальянскому утру», ибо я немедленно по

получении предписания занялся выбором сюжета, который мог бы представлять «Итальянский вечер», и в то же время имел честь донести почтеннейшему Обществу о следующем сюжете, взятом мною с натуры, подобно первому: молодая девушка, возвратившись домой по окончании праздника, подходит к окну, чтоб оное запереть; держа в одной руке лампу, другою делает итальянский знак приветствия лицу, предполагаемому вне дома. После сего, другим донесением от 24 октября, я уведомлял о перемене сюжета и о причине, к тому меня побудившей, а именно, что, начав работать сию картину, я уверился в невозможности приблизиться достаточно к натуре насчет огненного освещения. Новый избранный мною сюжет представляет собирание винограда при полдневном освещении, о чем я тогда же имел честь донести.

Теперь главное мое занятие состоит в оканчивании картины для его величества. Нашедши, что невозможно заниматься с равной удачей в одно и то же время двумя предметами, требующими равно особенного внимания, я оставил копию «Афинской школы» до того времени, пока не окончу вышеупомянутой картины. Тогда по дням, в которые Ватикан бывает заперт, я могу начать картон для картины [«Благословление детей»], для коей между тем приготовляю материал.

Архив Брюлловых, стр. 93—94

Так прошло несколько лет... Отец мой, в качестве посланника, заменял уже г. Италинского, когда с Брюлловым случилась прискорбная история, вследствие которой погибла одна женщина, бросившись с Понте-Молле в Тибр. Это происшествие наделало в Риме много шума и повредило виновнику его в общественном мнении. Приближалось лето... Мы собирались переехать в Гротта-Феррата... Чтобы извлечь Брюллова из того затруднительного положения, в какое он попал по своей собственной вине, мои родители предложили ему уехать вместе с нами на некоторое время за город. Он понял, что отдых среди чудной природы, совмещенный с правильной жизнью в семье, пользующейся общим уважением, может благотворно повлиять на его потрясенную душу и что новая жизнь поможет ему восстановить себя в общественном мнении,— и принял наше предложение.

Гротта-Феррата — это средневековый замок с четырехугольными зубчатыми башнями, находящийся милях в двадцати от Рима; к нему прилегает монастырь Базиликанских монахов... Этот каменный замок, мрачный снаружи, внутри обращен в удобное помещение, совершенно отделенное от монастыря, — в нем мы и поместились...

Недалеко от замка, подвигаясь вдоль монастырских садов и прекрасных оливковых плантаций, спускаетесь вы в глубокий овраг по

течению Мананы. Сколько раз, таща наши краски и складные стулья, ходили мы с Брюлловым вдоль этого освежающего, быстрого и прозрачного потока, останавливаясь и изучая: он — как маэстро, я — как ученик, то старую заброшенную кузницу, то мадонну, вделанную в узловатый ствол дуба, то чудные большие зонтичные листья, окаймляющие Манану, или, наконец, красивый водопад в маленьком заливе, защищенном мощною тенистою растительностью. Поток падает со скалы тонкой белой пеной на мелкий речной песок, приятный для ног и местами поросший живучей растительностью. Во время жары это место неудержимо влекло к купанью. Воображение Брюллова, под недавним еще впечатлением академических работ, населяло это место нимфами и пастухами Теокрита; я же, знакомый только с «Благоденствием по примеру Дафниса», с трудом следил за его фантазиями.

В этих-то прогулках он посвящал меня в тайны колорита, объяснял мне то, что я видел, не понимая, что я чувствовал, не отдавая себе отчета. Однажды, рисуя нарядные листья, свесившиеся в воду на берегу ручья, он начал словами анализировать их красоту, а кистью передавать цвета и оттенки, прозрачность вод и все бесконечно мелкие вариации световой игры природы. Все это он передавал с таким глубоким пониманием, таким увлечением и правдой, что казалось словно вы слушаете физиолога, живописца и поэта вместе; урок Брюллова был для меня как бы откровением, — с тех пор я понял, что в прелестях природы скрывается не только интерес невольного наслаждения, но и интерес разума.

Гагарин, стр. 11—14

Р. А. Винспер — А. П. Брюллову. 6 июля 1827. Рим.

Ваш братец Карл увезен был в Неаполь графиней Разумовской.

Р. А. Винспер — А. П. Брюллову. 6 сентября 1827. Неаполь.

Братец ваш отправился в Рим в начале прошлого месяца. Он остался в восхищении по рассмотрении всех или большей части здешних природных прелестей и уехал с намерением пользоваться ими в ближайшее пребывание с будущей весны. Он говорит, что всякий не любящий Неаполя глуп и что не меньше глуп и тот, кто предпочитает Рим Неаполю.

Архив Брюлловых, стр. 137

К. П. Брюллов — П. А. Кикину. 12 ноября 1827. Рим.

Копия «Афинской школы», приведенная почти к концу, начинает меня радовать, воображая, какую пользу может доставить она начинающим и даже окончившим курс художникам. Сие единственное

творение гения, преисполненное глубочайшего рассудка и обработаннейшего вкуса, ведет художника гораздо надежнее к цели, нежели все академии (по заведении коих не видим мы более и тени художников XV столетия); одно желание мое теперь есть, чтоб копия сия поставлена была в академию, где б она служила для учащихся художественной философией.

Картину[1] под пару «Итальянскому утру» окончил в июне месяце, но не мог послать по причине свежести красок и отложил посылку оной до возвращения из Неаполя; пробывши там июль и август, надеюсь провести сие жаркое время с большею пользой в вояже, среди развалин Помпеи и Геркуланума, нежели в раскаленном Риме и в бездействии, с головной болью, которая увеличилась до того, что я нередко должен был оставлять мои занятия.

Архив Брюлловых, стр. 96

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников.
19 ноября 1827. Рим.

Общество обещает продлить мне пенсион, доселе мною получаемый, еще на год и желает знать, достаточен ли сей срок на окончание моих работ: «Афинской школы» и двух картин, заказанных почтеннейшим Обществом.

На сие имею честь донести, что «Афинскую школу» я надеюсь кончить в декабре нынешнего года. Копия сия могла бы уже быть кончена, если бы наступившие жары не прервали моих занятий в Ватикане и не ограничили их в одной мастерской. Здесь, окончив картину под пару «Итальянскому утру», которую не мог послать тогда же по причине свежести красок, я решился воспользоваться продолжающимся летом, чтобы осмотреть Неаполь и его древности, полагая сие необходимым для всякого художника. Возвратившись в Рим, я немедленно передал сию картину известному здесь комиссионеру г. де Сантису для пересылки в Петербург.

От начала июля до конца августа месяца пробыл я в Неаполе. Краткость времени не позволила мне видеть ни всех островов, ни многих окрестностей города, вообще славных в мире своими прелестными видами; но я старался извлечь всю возможную пользу из сего путешествия, наблюдая все, что имеет напосредственную связь с моим художеством. В особенности же старался я более ознакомиться с древностями Бурбонского музея, единственного по своему собранию ваз, бронз и фресок, найденных при открытии Геркуланума и Помпеи. Рассматривая сии последние, я встретил сюжет, могущий удовлетворить требованию почтеннейшего Общества, заказывающего мне

[1] «Итальянский полдень».

картину с условием, чтобы я поместил в оной две или три фигуры нагие. Фреск сей представляет похищение нимфами Гиласа, друга Геркулесова. Сочинение оного весьма слабое, рисунок весьма неисправный, но сюжет самый я нахожу прекрасным, и, избрав оный для произведения требуемой от меня картины, осмеливаюсь предложить его почтеннейшему Обществу на одобрение. Между тем я уже занялся сочинением эскиза для сей картины. Намереваюсь начать оную тотчас по окончании копии «Афинской школы».

Архив Брюлловых, стр. 97—98

Теперь обратимся к картине, на которой живописец [Рафаэль] изобразил мужей знания, мужей науки. Она названа Афинскою школой в честь Афин, как первого рассадника науки в Европе. Говоря об этой картине, нельзя не припомнить, что мы имеем счастье обладать ею в прекрасной копии нашего славного Брюллова, которую, когда она была окончена, называли в Риме восстановлением оригинала. Он так пострадал от времени, что трудно распознать некоторые лица; но кисть нашего художника отгадала их и возобновила. Копия со временем заменит исчезнувший оригинал.

Шевырев, стр. 76

Из разговоров Брюллова со мной я заимствую следующие подробности об его «Помпее».

Анатолий Николаевич Демидов съехался с Брюлловым в Неаполе и повез его с собой в Помпею. Во время осмотра этого города в голове Брюллова блеснула мысль написать большую картину и представить на ней гибель Помпеи. Он тогда же сообщил свою мысль Демидову и, надо думать, что сообщил ее, по обыкновению, с одушевлением, красноречиво и увлекательно, потому что Демидов, выслушав его, дал ему слово купить задуманную им картину, если он ее напишет. Из этого, вероятно, ничего бы не вышло, но какая-то дама, имя которой осталось мне неизвестно, после того, как эскиз для Помпеи был уже написан за обедом, на котором присутствовали Демидов и Брюллов, завела с Демидовым разговор об его поездке в Помпею и сумела поставить его в такое положение, что он, из угождения своей собеседнице, заказал Брюллову написать «Последний день Помпеи». Затем Демидов заключил с Брюлловым контракт, который обязывал Брюллова окончить заказ к концу 1830 года. Надо сказать, что Брюллову давно хотелось написать большую картину, но это желание усилилось в нем с тех пор, как он скопировал «Афинскую школу» и что он, только потому что скопировал эту «школу», осмелился написать Помпею на огромном холсте.

Железнов. «Живописное обозрение»

Так Брюллов, усыпляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подобострастием списывал *Афинскую школу* Рафаэля. А между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по улице, чудно освещенной волканом [1].

Пушкин

1828

Ныне с удовольствием узнали мы, что Карл Брюллов окончил уже копию с «Афинской школы», которая признана знатоками и художниками римскими лучшей копией, сделанной доселе с сего знаменитого творения Рафаэля, ибо Брюллов в ней не только сохранил все красоты подлинника, но отыскал, или, лучше сказать, разгадал и то, что похитило у него время.

«Отечественные записки», 1828, стр. 353

С. И. Гальберг — А. П. Брюллову. 1 марта 1828. Рим.

Карл сам тебе писал, получил ли ты его письмо? Письмо его более месяца лежало, дожидая конверта и какой-то приписки. Я непрестанно твержу ему, чтобы он писал и насилу мог вырвать обещание, что он напишет к П. А. Кикину частное письмо, но это обещание месяца полтора как только повторяется и не перестает быть обещанием. Когда я ему говорю: «Ты, Карлуша, дошутишь с Обществом наконец до того, что у тебя пенсию отнимут», он мне отвечает: «Этого-то я и хочу, до этого-то я добиваюсь, ибо»... тут следуют резоны и доказательства, и ты сам знаешь, что он никогда виноват не бывает. Однако ж надобно сказать, что и Общество на него напраслину возводит: картину «Девушка снимает виноград» [2] он послал отсюда еще в августе месяце через наше здешнее посольство и вскоре затем послал и донесение.

Прибавлю еще, что копия «Афинской школы» скоро будет кончена.

Архив Брюлловых, стр. 142

С. Ф. Щедрин — брату. Мая 6 1828. Путцоло.

Наконец мне удалось увидеть и сделать этюд с натуры: извержение Везувия... Слухи о сем извержении тотчас дошли до Рима, откуда множество иностранцев пустились в Неаполь, в том числе Брюллов

---

[1] Примечание Пушкина к «Фракийским элегиям» *Виктора Теплякова.*

[2] «Итальянский полдень».

и Габерцетель; но лишь Брюллов явился ко мне, то, как насмех, стихший вулкан перестал вовсе куриться, и он, пробыв дня четыре, возвратился опять в Рим.

Щедрин, стр. 246

В Риме я опять нашел Брюллова, и с наступлением лета мы возобновили с ним наше прелестное житье в Гротта-Феррата...

По вечерам, когда вся семья наша собиралась вокруг большого круглого стола, заваленного бумагой, красками, кистями и карандашами, он перебирал мои мысли, развивал их на свой лад и делал из них чудеса.

В развитии фантазий какого угодно рода воображению Брюллова не было пред кем отставать. И каждый вечер на круглом столе появлялось или одно из сравнительно больших его произведений или же несколько маленьких шедевров. То были или впечатление, принесенное с прогулки, или фантазия романтического, порой классического характера, или иллюстрация последнего чтения, то, наконец, воспоминание юности или опыт нового способа живописи, или же случайно нарисованная фигура, о которой он весьма живо импровизировал вслух целую историю с забавными замечаниями, вследствие чего рисунок часто увеличивался множеством новых лиц и аксессуаров, непредвиденных раньше даже самим художником. Иной раз здесь происходила целая перестрелка острот, сыпались букеты шуток, которые карандаш тут же передавал на бумаге с удивительным послушанием и быстротой.

Но в продолжение дня мы обыкновенно занимались серьезным искусством, и здесь портрет был для Брюллова главным успехом, какой когда-либо выпадал на долю самых великих художников. Выдающиеся познания, приобретенные им в Петербургской Академии, сделали его превосходным рисовальщиком, основательно знающим остеологию и мускульную анатомию; его карандаш с редкой смелостью владел человеческим телом; особенно забавляли Брюллова изгибы человеческого тела. Самые большие трудности в этом направлении давали фантазиям его замечательную верность, и, казалось, словно рисунок выходил не из его головы, а представлял собою точный этюд с натуры.

Однако по своему природному складу Брюллов был колористом. Его любимыми мастерами были: Тициан, Поль Веронез, Веласкес, Мурильо, Вандик, Рембрандт и Рубенс. Торвальдсен считал Брюллова величайшим после Рубенса колористом.

Когда Брюллов восторгался каким-нибудь лицом, то у него являлось непреодолимое желание написать его, и тогда, ради упражнения, он обыкновенно предлагал сделать портрет в духе Веласкеса

или Тициана, и всегда сдерживал свое слово; но когда он серьезно принимался за дело, то обыкновенно говорил: «сделаю Брюллова».

В эпоху нашего знакомства Брюллов написал много прекрасных портретов, из которых наиболее замечательны: портрет моей матери с тремя меньшими братьями, портрет графа М. Ю. Виельгорского и друг., а также несколько грациозных жанров из итальянской жизни и большое количество акварелей в альбомы, мода на которые была тогда всеобщей. В числе этих произведений замечательны: «Сон невесты», «Мечтания молодого послушника в монастыре» и различные варианты на ту же тему. В этом жанре, где он часто доходил до тонкостей миниатюры, особенно легко проследить характерную особенность его фантазий.

Гагарин, стр. 16, 19

К. П. Брюллов — Ф. П. Брюлло. Март 1828. Рим.

Я уже написал портрет графа Виельгорского, сего редкого гения в музыке, масляными красками; (портрет) коленный в рост, с виолончелем; вышел не дурен. Эскиз для картины, заказанной мне граф. Разумовской, приведен в порядок; сочинение следующее: «Последний день Помпеи».

Пункт избрал в Strada dei Sepolcri, картинная линия на перекрестке от гробницы Scuaro к гробнице сына какой-то жрицы Цереры. Декорацию сию я взял всю с натуры, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя к городским воротам спиною, чтобы видеть часть Везувия как главную причину, без чего похоже ли было бы на пожар?

По правую сторону помещаю групп матери с двумя дочерьми на коленях (скелеты сии найдены были в таком положении); сзади сей группы виден теснящийся групп на лестнице, ведущей в Sepolcri Scuaro, накрывая головы табуретками, вазами (спасаемые ими вещи все взяты мною из музея). Возле сей группы — бегущее семейство, думая найти убежище в городе: муж, закрывши плащом себя и жену, держащую грудного ребенка, прикрывая другой рукой старшего сына, лежащего у ног отца; в середине картины упавшая женщина, лишенная чувств; младенец на груди ее, не поддерживаемый более рукой матери, ухватившись за ее одежду, спокойно смотрит на живую сцену смерти; сзади сей женщины лежит сломанное колесо от колесницы, с которой упала сия женщина; опрокинутая же колесница мчима конями, разъяренными от падающего раскаленного пепла и камней вдоль по дороге; управлявший колесницей, запутавши руку в вожжах, влечется вслед; между голов лошадей видно продолжение улицы Augustale, ведущей к Неаполю, которая хотя и не открыта, но я, следуя древним писателям и нынешним антиквариям, поворачи-

ваю несколько влево за дом Диомедов, наполняя ее гробницами и отдыхальнями, оставшимися сзади меня, что очень кстати.

По правую сторону упавшей женщины — жрец, схвативши жертвенник и приборы жертвоприношения, с закрытой головой, бежит в беспорядочном направлении; возле него я ввожу случай, происшедший с самим Плинием: мать его, обремененная летами, не будучи в состоянии бежать, упрашивает сына своего спастись, сын же употребляет просьбу и силу всю, чтобы влечь ее с собой. Происшествие сие, расказанное самим Плинием в письме к Тациту, случилось в Capo di Miseno, но художник, помещающий на саженной холстине Помпею и Везувий, отстоящий на пять миль от оного, может перетащить и из-за 80 миль пример детской и материнской любви, так кстати тут своей противоположностью прочим группам. Между сим группом и жрецом видны два молодые помпеянина, несущие на плечах своих больного старого отца; между ног детей прячется верная собака; в промежутках групп видны разные фигуры.

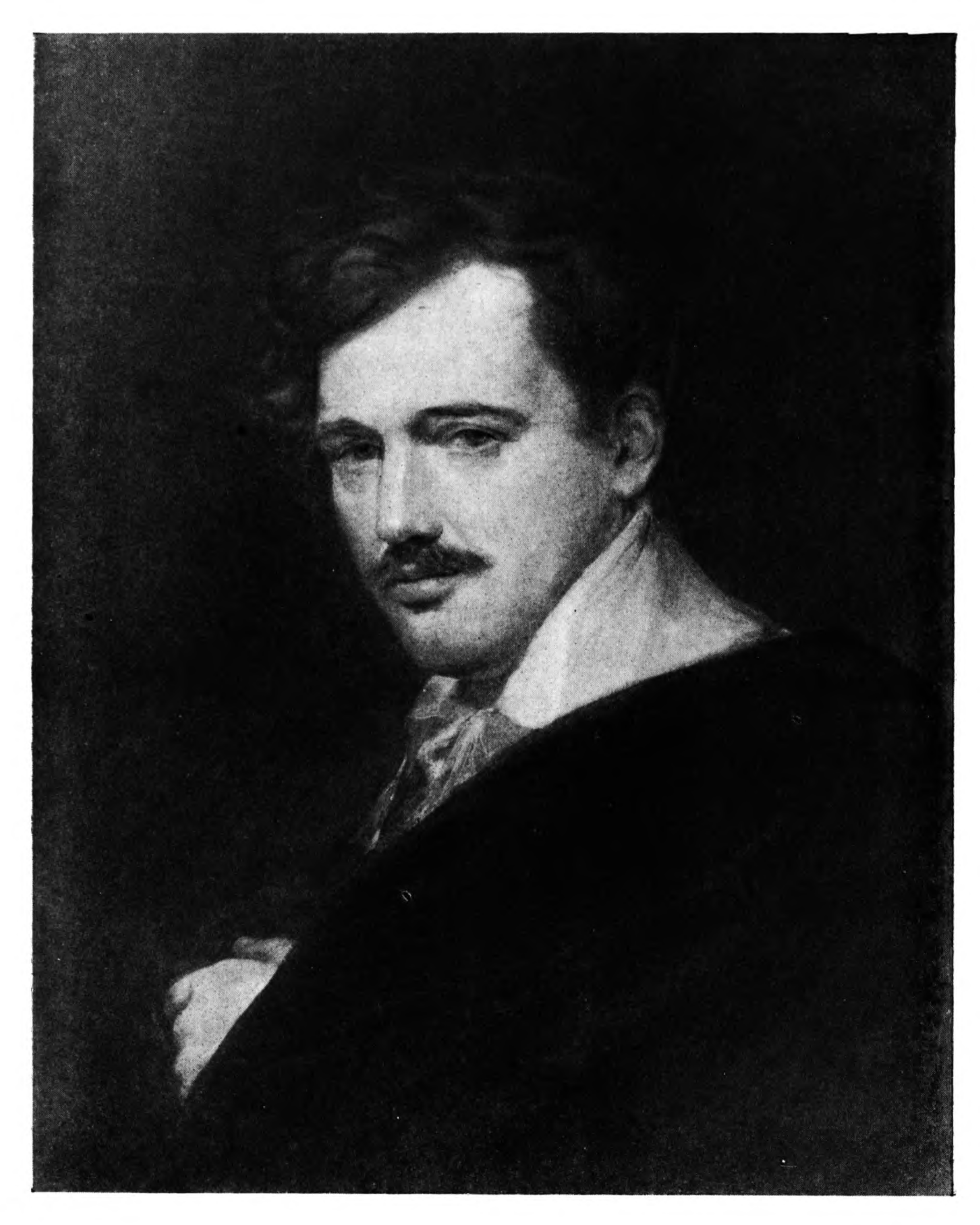
Архив Брюлловых, стр. 100—101

Для «Последнего дня Помпеи» он написал только один эскиз масляными красками, который подарил своему товарищу Рихтеру (занимающему место профессора в Московском училище живописи и ваяния).

Железнов, стр. VI

Общество поощрения художников — К. П. Брюллову.
19 июня 1828.

Комитет Общества, получив картину трудов ваших, представляющую «Полдень», к особенному удовольствию нашел в ней достоинства, свидетельствующие об успехах ваших в живописи. Господа члены отдают полную справедливость сочинению сей фигуры и выполнению тела при трудном вами избранном освещении. Одно замечание, которое, впрочем, делали на сие прекрасное произведение, состояло в том, что ваша модель была более приятных, нежели изящных соразмерностей и хотя по предмету картины не требовалось в сем последнем случае слишком строгого выбора, но он не был бы излишним, поелику целью художества вообще должно быть изображение натуры в изящнейшем виде, а изящные соразмерности не суть удел людей известного класса, но представляют нередко даже в самом простом образцы удивительные. Это замечание делает комитет единственно по настоятельному желанию вашему знать мнение беспристрастное о вашей картине, уверяя вас, что кроме немногих строгих, хотя и справедливых судей, которые при всем том отдавали



А. Н. Львов. 1824. ГТГ

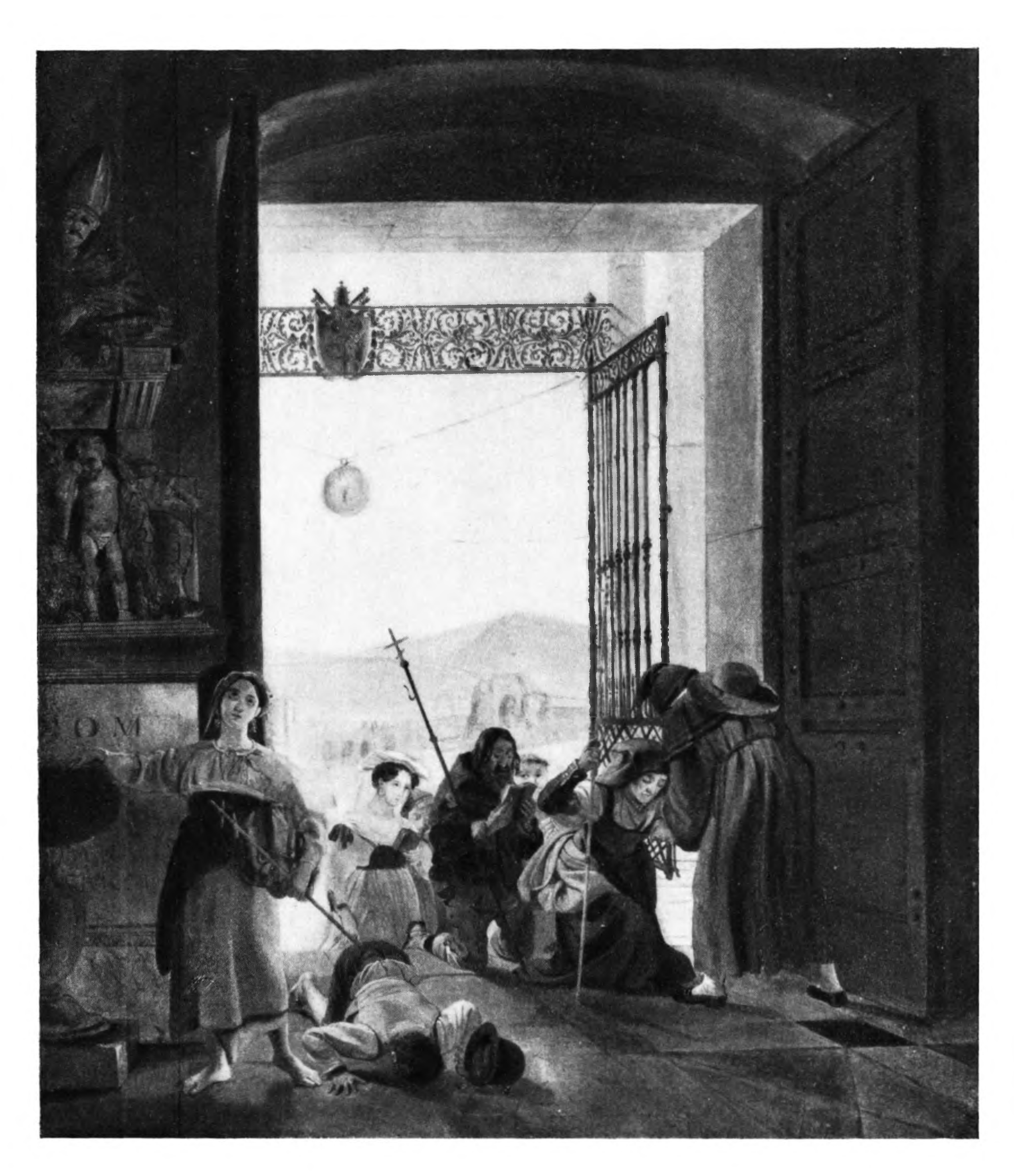
Х., м. 62,3 × 49,5



К. А. и М. Я. Нарышкины. ГРМ
Акварель. 44,1 × 35,4



Г. Н. и В. А. Оленины. 1825. ГТГ
Акварель. 42,5 × 33,5



Пилигримы. 1825. ГТГ
Х., м. 62,7 × 53,6

вам весьма большую похвалу, все вообще восхищаются вашим произведением.

Насчет предметов для картин, которые вы по поручению Общества должны произвести к возвращению вашему в Россию, комитет дает вам полную свободу: пребывание ваше в Риме отсрочивает еще на будущий 1829 год, который будет последним.

Архив Брюлловых, стр. 101

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников.
27 сентября 1828. Рим.

Приношу нижайшую благодарность за сделанные насчет последней моей картины весьма справедливые замечания. Причиной моей погрешности было желание отличить сию картину и самим отличием форм от первой картины, представляющей подобный же предмет; находя же, что правильные формы всех между собой сходствуют, как то особенно заметно в статуях, где сия чистота форм необходима, и что в картине посредством красок, освещения и перспективы художник приближается более к натуре и имеет некоторое право иногда отступить от условной красоты форм, я решился искать того предположенного разнообразия в тех формах простой натуры, которые нам чаще встречаются и нередко даже более нравятся, нежели строгая красота статуй.

О моих занятиях честь имею донести, что копия «Афинской школы» совершенно кончена и будущей весной будет отправлена в С.-Петербург. Теперь, как по случаю установления русской церкви в доме нашего посольства, все русские художники, находящиеся в Риме, взяли на себя согласие господина посланника пожертвовать для украшения оной своими трудами, мне досталось написать царские двери; в половине октября сия работа должна быть кончена.

Архив Брюлловых, стр. 103

Неизвестный — А. П. Брюллову. [*1828*]

Я перед отъездом моим из Парижа слышал от одного художника, приехавшего из Рима за неделю перед тем, как я оставил Париж. Он мне сообщил, что твой брат Карл портрет для вел. кн. делать отказался. Демидову картину за 15 тысяч, которую он ему заказал... [слово неразборчиво], не хочет делать, и несмотря на письменное условие, которое он ему дал, делать оную отказался. Он какой-то получил крест от им[ператора]: он не носит, за что ему неоднократно кн. Гагарин делал выговор, — бесполезно. От всех работ, ему предложенных, отказывает, — словом, решился ничего не делать. Он имеет доходу каждый месяц с всего имущества 190 франков. Намерен оставить Рим и ехать в Париж: плохо он его знает, с 136 франками

недалеко уедешь в Париже. А в Россию очень далеко думает воротиться. Хочет жить в Париже своими доходами и ничем не заниматься. Хочет быть вне зависимости. Вот, что я слышал. Не знаю, хорошо ли это. Кажется, до сих пор, покуда Россия существует, никто никогда из художников не были так поощрены и окуражены, как ты и твой брат Карл. После этого натурально художники будут обвиняемы, и нам, бедным, ничего не остается говорить, должны молчать после сего примера. От Карла все возможно...

Архив ГРМ. См. Лясковская, стр. 70—71

1829

Ф. П. Брюлло — А. П. Брюллову. 27 марта 1829. С.-Петербург.

Ну, любезный Александр, не сердись, что пишу тебе сущую правду, которую я изустно от В. И. Григоровича имею. Общество (поощрения художников) или члены оного говорят, что «нам братья Брюлловы стоят 48 тысяч рублей, а что они нам прислали за эти деньги? Карл Брюллов нам присылает только фрагменты...»

А о Карле члены отозвались, что он написал «Афинскую школу» и что ему срок еще два года, а что он делал шесть лет и теперь чем занимается, еще не знаем. То он хочет писать: «Христос благословляет детей», то он выдумает другой сюжет: «Последней день разорения Помпеи», пришлет эскиз, и год пропал, а мы все еще в надежде иметь от него трудов. Немудрено жить на чужой счет в чужих краях, да игрушками забавляться! Вот (П. В.) Басин: он прислал в Россию своих работ — две копии с Рафаэля, копию с Доменикино и множество других работ. Григорович на то сказал, что хоть и прислал Басин [много] своих работ, но они слабее К. Брюллова и г р у ш е к...

Архив Брюлловых, стр. 106—107

Общество поощрения художников — К. П. Брюллову.
26 апреля 1829.

Недоставленный к вам доселе пенсион за прошлый 1828 год при сем к вам препровождается. В конце нынешнего года вы получите пенсион за текущий 1829 год, и затем уже прекратится содержание, вами от Общества получаемое. Уведомляя вас о сем, я почитаю обязанностью сказать, что комитет Общества, доставивший средства к вашему усовершенствованию, не сомневается видеть вас в полном смысле *достойным художником*. Это будет лучшей наградой за попечения, которые об вас прилагали, и послужит к вашей собственной пользе по возвращении в отечество. Ежели копия «Афинской школы» будет нынешнее лето отправлена в С.-Петербург, то примите все

нужные меры осторожности при укладке и отправлении, дабы она не потерпела в пути, как оригинальная картина Басина, которая, быв подмочена, требует собственного его исправления и новых трудов. Между тем к возвращению в Россию окончите какое-либо из собственных ваших значительных произведений, о коих неоднократно вам было писано. Надобно, чтоб вы возвратились с доказательством деятельности своей и усовершения в искусстве, для которого столько имеете природной способности и коего опыты вы уже присылали в Россию. Общество и здесь вам будет полезно. Насчет помещения копии «Афинской школы» в Академию вы можете быть спокойны.

По положению комитета Общества поощрения художников член и казначей граф *Мусин-Пушкин-Брюс.*

Архив Брюлловых, стр. 108

К. П. Брюллов — Обществу поощрения художников. 28 мая 1829. Рим.

Я имел честь получить предписание почтеннейшего Общества поощрения художников от апреля месяца 26 числа, с приложением векселя в 250 червонных, пожалованных мне в пенсион за 1828 г., и вместе с тем милостивые обещания переслать мне в конце сего года такую же сумму за 1829 год с тем, дабы, я, по истечении сего срока, окончил заказанную мне почтеннейшим Обществом картину.

Лестная для меня уверенность почтенного сословия, коего мощному покровительству я обязан первым успехом моим на стезе художеств, и чувство благодарности за оказанные мне благодеяния возлагают на меня священную обязанность объяснить Обществу причины, принуждающие меня уклонить от себя новые знаки его благорасположения и поставляющие меня в невозможность выполнить, как бы я желал, требования оного. Определенный мне пенсион всегда был почитаем мною не токмо как знак милостивого к трудам моим внимания Общества, но и как право оного требовать от меня, дабы я посвящал почти исключительно время и способности мои к вящему снисканию столь поощрительной для меня доверенности; но как в продолжение двух лет отпуск пенсиона по неизвестным мне причинам пресекся, не получая притом никакого разрешения на сделанное мною почтеннейшему Обществу в августе 1828 года покорнейшее представление, — не должен ли я был, к крайнему моему прискорбию, заключить, что и внимание Общества ко мне прекратилось? Лишась, таким образом, его покровительства, я нашелся принужденным, чтобы вместе не лишиться способов к содержанию, заняться посторонними работами. Во время пребывания своего в Риме, государыня вел. кн. Елена Павловна благоволила заказать мне свой портрет в рост и несколько копий с него; для приведения к концу сих работ мне

нужно по крайней (мере) шесть месяцев, а по окончании оных я обязался письменным договором г. Демидову написать картину, изображающую «Последний день Помпеи», по сделанному уже эскизу: работу сию я обязан окончить в конце 1830 года.

Сколь ни прискорбно для меня видеть, что я ошибся в предположении моем и как не лестно получить новое доказательство одобрения почтеннейшего Общества, но, находя себя не в праве пользоваться оным и уповая на справедливость господ сочленов убедительно прошу позволить мне возвратить доставленный при сем ко мне вексель как награду за время, которое я употребил на пользу Общества, а на произведение посторонних работ. Если же по окончании сделанных мною обязательств Обществу еще угодно будет признать меня достойным своей доверенности и почтет за благо возобновить назначенный мне пенсион, то я употреблю все мои старания для оправдания оказанной мне доверенности.

Архив Брюлловых, стр. 110

А. А. Иванов — К. И. Рабусу. (С.-Петербург, осень 1829).

Вам уже известно, с каким восторгом принята был моя картина: «Иосиф в темнице». Тогда все согласны были, что она заслуживает более нежели золотую медаль первого достоинства, что даже я сделал более, нежели Карл Брюллов (хотя никогда бы я не хотел состязаться с сим Геркулесом)...

Теперь остается сказать нечто о будущности (хотя она известна одному богу). Тут мне грозят [Комитет Общества поощрения художников] строжайшей инструкцией и за неисполнение одного, хотя маловажного пункта, я буду лишен срочного пребывания за границей. Ожесточенные поступками Карла Брюллова, они, грозя ему палкой, над первым мною хотят привести в действие свои несбыточные приказания.

Рукописный отдел Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина

1830

К. П. Брюллов — А. Н. Демидову. 4 сентября 1830. Рим.

Милостивый государь, Анатолий Николаевич! Хотя не получал ответа на письмо, адресованное мною в С.-Петербург на ваше имя касательно картины «Последнего дня Помпеи», однако же господин Весковали уведомил меня, что вы желаете уничтожить контракт по сему делу, ежели сия вышеупомянутая картина еще не начата. По многим непредвиденным обстоятельствам и занятиям для двора рос-

сийского я не имел на холсте другого, кроме одних начертаний фигур; время приближалось к концу контракта, а окончание картины слишком было далеко от оного. Итак, найдя разрешение ваше совершенно справедливым, мне не оставалось ничего другого, как без малейшего ропота пожалеть только о том, что случай воспрепятствовал мне воспользоваться столь лестным для меня препоручением, надеясь однако же, что уклонение ваше от картины нисколько не отклонило от лестного для меня расположения и не лишило вашей доверенности. Будучи в том и другом совершенно уверен, долгом себе поставляю в представившемся ныне неприятном случае в рассуждении пенсионера вашего Козлова изъяснить вам, что весьма справедливо ваше предписание: «выслать Козлова из Рима, как человека с худою нравственностью и весьма малыми способностями», который, имея достаточный пенсион для своего образования, не умел ценить вашей милости, и был ни что другое, как негодяй и порча для себя и своих товарищей.

Касательно же остальных трех, грешно и несправедливо бы было с моей стороны не поручиться за их поведение и способности, ибо признаюсь по справедливости, что они при хорошей нравственности наделены от природы отличными способностями, могущими совершенно выполнить прекрасное человеколюбивое ваше предназначение. В похвалу их занятий и к удовольствию их покровителя, могу сказать, что Федоров, Казицын и Дмитриев в течение двух лет успели столько, что редкие сего достигают в столь короткое время. Итак, приметив в сих трех таковую наклонность к изящному искусству, непростительно было бы с моей стороны, обязавшись иметь надзор по части художеств над ними, не уведомить вас об их успехах и не просить, чтобы вы не вменяли проступок Козлова им и оставили их (т. е. сих трех) в Риме до окончания столь счастливо начатого дела и для чести великого покровителя.

Архив Брюлловых, стр. 114

К концу 1830 г. в брюлловской «Помпее» все фигуры были только поставлены на места и пропачканы в два тона. Вся эта работа была окончена в две недели и так подействовала на организм Брюллова, что у него от упадка сил дрожали голова, руки и ноги. Узнав об этом, какой-то миланский купец, приятель Брюллова (не Мариотти ли?), увез его в Милан и довольно долго лечил его там. По возвращении в Рим Брюллов побоялся приняться за «Помпею» и занялся мелкими работами. Считаю нужным прибавить, что в Риме ученик Торвальдсена, скульптор Маттеи, сказал мне, что Брюллов до начатия своей «Помпеи» на холсте сделал для нея картон. Демидов был недоволен, что Брюллов не окончил к сроку своей «Помпеи»

и хотел нарушить сделанный с ним контракт, но, получив от него письменное извинение, заключил с ним новые условия.

Быстро возраставшая известность Брюллова, которую он упрочил копией с «Афинской школы» Рафаэля, толки о нем, внимание, которое оказывали ему приезжавшие в Рим русские и иностранные путешественники, и главное вес, который придавало его мнениям русское посольство в делах, касающихся до художеств, не давали покоя некоторым русским художникам, тем более, что Брюллов, при блестящем таланте, обладал тем завидным даром быстро работать, который отнимал у его соперников возможность бороться с ним. И вот в Академию долетели жалобы на то, что Брюллов здесь у нас (т. е. в Риме) как бы завладел всем и что русские художники решились прервать с Брюлловым все сношения, чтобы избежать причины вражды вечной, что Брюллов «быть может, желает представить России симметрию «Афинской школе» и пр. и пр. Кроме того, случилось, что по неизвестным Брюллову причинам Общество поощрения художников прекратило с ним сношения и в продолжение двух лет не высылало назначенного ему пенсиона. Поэтому Брюллов должен был работать, чтобы жить, и занимался преимущественно исполнением портретов акварелью. По прошествии этих тяжелых двух лет он, как сказал мне Александр Андреевич Иванов, сидя за обедом в трактире Лепре, в присутствии многих русских художников, получил из Общества поощрения художников письмо с векселем, прочел его, моментально покраснел, как рак, потребовал лист бумаги, чернильницу, перо, написал ответ, тут же запечатал его вместе с полученным векселем и немедленно отнес на почту. Этот ответ окончил связь Брюллова с Обществом поощрения художников.

Железнов. «Живописное обозрение»

1831

К. П. Брюллов — А. Н. Демидову. 16 апреля 1831. Рим.

Милостивый государь, Анатолий Николаевич! Неполучение вашего ответа на мое письмо, состоящее в согласии и благодарности к вам, милостивый государь, за возобновленное препоручение произвесть для вас картину, нисколько не препятствовало мне заняться оною, согласясь со вторичным препоручением, сделанным мне в последнем вашем письме, почему оная уже больше месяца как производится, и, решась не принимать никаких работ прежде ее окончания, могу быть твердо уверен, что оная окончится к назначенному сроку, ибо сие приятное ваше препоручение сделало меня невероятно деятельным. Я бы вас не беспокоил сим письмом, ежели бы новость, привезенная Весковалием, не заставила меня по совести вступиться

в дело невинно обвиненного архитектора Казицына, вашего пенсионера, который или по ошибке, или по клевете заслужил ваше негодование. Возможно ли, чтобы вы в одно и то же время лишили вашего благодеяния и самого лучшего и самого негодного из ваших пенсионеров? Скажу вам чистосердечно, что Казицын один достоин более всех троих ваших милостей как по своему хорошему поведению, так и по отличному дарованию, ибо в течение трехлетнего его пребывания в Риме он не только оказал отличные успехи в художестве, но даже в науках. Итак, видя в нем все сии отличные качества, не могу догадаться, почему он оказался перед вами столь виновным, что должен отправиться в Сибирь вместе с негодяем Козловым.

Архив Брюлловых, стр. 116

Архитектор Н. Е. Ефимов — К. П. Брюллову. 30 июля 1831.

В минуту возвращения моего из Сорренто в Торре Аннунциато я имел удовольствие получить от тебя донесение, достойное отменного человека и великого художника. Читая в оном подробное описание произведенных тобою работ и два начерченных тобою ландшафта, я не только понял все, но они (ландшафты) служили причиной, что я мысленно переселился на самые места. Я воображаю, какую привлекательность и интерес должна представлять картина «Богородичного дуба», да и мудрено ей не быть такою: кому и где неизвестно уже, что воображение и кисть отменного Брюллова чужды холодной живописи и безынтересности... Тебе вздумалось, наградив меня удовольствием, исчислив мне твои произведения, сказать мне, чтобы я без церемонии открыл тебе мое желание, кое ты берешься исполнить с поспешностью; изволь, я тебе его открою: сохрани навсегда название лестнейшее для меня — друга, и сие будет, по совести, верх моих желаний, и будь уверен, что я буду знать цену дружбы столь отличного человека и художника, ибо самое лучшее удовольствие для меня есть: быть навсегда тебе преданным.

Архив ГРМ. Подлинник на французском языке. См. Лясковская, стр. 68

В Неаполе я встретился с Карлом Брюлловым.

Глинка, стр. 120

1832

Увлекательной красоты «Вирсавия» с прислужницею своей арапкою, картина эта, которая в минуту недовольства художника своим трудом была прорвана пущенным в нее сапогом, приобретена в Риме К. Т. Солдатенковым незадолго до смерти художника...

Рамазанов, стр. 184

Русский живописец Карл Брюллов написал портрет в настоящую величину, изображающий девушку на лошади и девочку, которая на нее смотрит[1]. Сколько помним, мы до сих пор не видели конного портрета, задуманного и исполненного с таким искусством. В лошади, представленной фасом, находятся поистине удивительные линии ракурса; поразительно поставленная и нарисованная, она движется, красуется, выбрасывает изо рта пену, ржет. Сидящая на ней девушка — это летящий ангел. Художник победил здесь все трудности, как совершенный мастер: его кисть... [слово неразборчиво] без усилий, свободно, плавно, не делая ошибок. Опытный в расположении света, он умел разлить его, где было нужно, с расчетом великого художника. Этот портрет выказывает нам живописца, который высказывается сразу, и что еще важнее — гениального живописца.

Сакки. «Изящные искусства в Милане в 1832 г.» Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ

Eraseritto dall Appendice Critico Letteraria teatrale e di varieta della Gazzetta privilegiata di Milano Anno 1832, 28 Settembre[2].

Карл Брюллов сделался известен как опытнейший акварелист с той поры, как выставил некоторые произведения этого рода, которым он хорошо овладел и занимается с таким упорством, что приобрел между нами почетное имя. В этом году он выступил на суд публики с большой картиной[3], на которой взялся написать портрет (в настоящую величину) молодой девушки на лошади, управляющей поводами, в то время как другая девочка, стоя на низкой террасе, любуется смелостью грациозной наездницы, которая, кажется, понуждает своего легкого коня пуститься вскачь. Фон занят деревьями. С одной стороны видна часть дворца готической архитектуры. Две собаки в различных положениях еще более оживляют эту сцену.

Начнем с недостатков, отысканных, как некоторые утверждают, в этом произведении, чтобы окончить наши замечания фимиамом похвалы. Какая-то запутанность в фоне картины; не всегда строгая точность в рисунке, преимущественно в лошади; однообразие в тонах. резкость в складках составляют упреки, которые высказываются для того, чтобы их признали основательными. Но если даже они справедливы, то можно было отыскать себе за них вознаграждение в свободе письма, в счастливой смелости ударов кисти, в сходстве лиц.

---

[1] «Всадница».

[2] Отрывки из литературно-театральных и других критических приложений Привилегированной (пользующейся преимуществами) Газеты Милана. 1832 год, 28 сентября.

[3] Она написана по заказу графини Самойловой, урожденной Пален. (Примечание *Железнова).*

в какой-то театральности эффекта, которая нравится, и в легкости исполнения, означающей скорее любимца природы, чем труженика искусства.

Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ

«L Eco...» [1], *3 октября, 1832*

На большом холсте, где в качестве фона изображен сад, К. Брюллов написал вздыбившуюся лошадь с гарцующей на ней молодой, красивой, грациозной девушкой и с собакою у ног. Собака лает тогда как другая девочка, моложе первой, стоя у загородки или решетки, смотрит на подругу с робостью, смешанной с любопытством. Хотя можно думать, что картина предназначена сохранить черты лиц двух девочек в столь юном их возрасте, когда они так часто изменяются, однако же лошадь, которая занимает большую часть пространства картины, почти исключительно приковывает к себе внимание зрителей, и, может быть, не дерзко было бы сказать, что живописец также предпочел ее всему остальному и сосредоточил в ней свои познания и старание. Надо сказать правду, он сделал это с большим успехом, потому что все без исключения удивляются в этой лошади смелому рисунку, чрезвычайно замечательных свободе кисти и способу употребления красок, который очень эффектно передает натуру. Голова лошади дышит всем пылом сильной, нетерпеливой жизни да и вообще все тело этого благородного животного в том напряженном положении, в котором художник хотел его писать, живет и движется, несмотря на это, некоторые находят, что передние ноги лошади мало сокращаются, и говорят, что их при вытянувшихся задних ногах следовало бы поднять к животу несколько более. Некоторые утверждают также, что эта лошадь в том положении, какое ей дано на картине, не могла бы устоять на ногах, но мы не знаем, насколько это замечание может относиться к лошади, которая в испуге капризничает... Но если что может показаться невероятным, так это то, что прекрасная наездница или не замечает бешеного движения лошади, или от излишней уверенности в себе, совсем не затягивает узды и не нагибается слегка к шее, как, быть может, было бы нужно. Глядя в особенности на ее правое плечо, невозможно вообразить себе, чтобы привязанная к нему рука и кисть руки могли сколько-нибудь сдержать уздою эту лошадь. Конечно, нам было бы прискорбно, если бы усилие, необходимое для укрощения пылкого коня, и волнение, без сомнения весьма естественное в таком опасном случае, несколько исказили черты лица девушки, которая так хороша в спокойном виде, однако же мы не хотим похвалить художника за то, что он для со-

---

[1] «Эхо [Милана?]»

хранения красоты лица дал девушке положение, противоречащее опасности, в которой представлена и, следовательно, скорее искусственное, чем верное. Отсюда очевидная необходимость положить некоторые границы обыкновению превращать портреты в картины, так как никогда не следует допускать, чтобы у лица (которое, конечно, составляет портрет) отнималась его естественная красота и чтобы эта красота сохранялась, но столько же во вред самому лицу, сколько и всей фигуре. Впрочем, кто вздумает отдельно рассматривать лошадь и девушку основательно, скажет, что как та, так и другая описаны верно и с необыкновенным искусством, и, глядя на лошадь г. Брюллова, несмотря на кое-какие недостатки, ...[слово неразборчиво] поставить ее, не опасаясь преувеличений, рядом с лошадьми, написанными лучшими нашими мастерами.

Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ

Le Glorie della Arti Belle esposti nell Palazzo di Brera. Anno 1832. Milano[1].

Отличный живописец, которого до сих пор мы знали только по некоторым прелестным рисункам, исполненным акварелью, в этом году появился с большой картиной, написанной масляными красками, и превзошел всеобщие ожидания. Эта картина, портрет в настоящую величину, изображает очень красивую девушку на лошади, в саду, и написана господином Карлом Брюлловым по заказу графини Самойловой. Манера, которою исполнен этот портрет, заставляет припомнить прекрасные произведения Вандика и Рубенса. В лошади возбуждает удивление смелый рисунок, жизнь, полная огня, и необыкновенное мастерство в ракурсах. Некоторые замечают, что движение животного слишком сильно и что одна передняя его нога кажется длиннее другой, но мы охотно прощаем в нем эти недостатки, если даже они справедливы, принимая в расчет одушевление, дышащее во всех ее движениях, но преимущественно в глазах, в ноздрях, во рту, в котором натура передана в совершенстве. Славный художник, имя которого составляет большой авторитет, уверял нас, что он не помнит, чтобы кто-нибудь из самых знаменитых иностранных мастеров написал лошадь лучше этой. Так как лошадь занимает большую часть картины, то мы думаем, что автор избрал ее главным предметом, чтобы пощеголять в ней своим знанием. Прелестная улыбка оживляет сидящую на коне девушку, возвышает красоту ее лица и выражает, что она чувствует удовольствие от своей храбрости, которая позволяет ей сидеть на таком горячем коне. Направо от этой девушки девочка (также портрет), подбежав к низким

---

[1] Прославленные шедевры, экспонируемые в Палаццо Брера. 1832 год. Милан.

перилам смотрит на нее с боязнью, смешанной с любопытством, и с другой стороны или, скорее, впереди, красивая собака лаем изъясняет свою радость. Фон представляет очаровательную рощу, пересеченную дорожками и пронизанную лучами отдаленного света. В этом произведении как в человеческих фигурах, так и в животных ясно видно познание рисунка, умение мастерски располагать свет, письмо своеобразное, плавное, быстрое, сообразное с характером предметов и разнообразное по тонам, прозрачные краски, словом, исполнение поспешное, но великого мастера.

Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ

1833

А. А. Иванов — в Общество поощрения художников. [Начало 1833. Рим].

Все русские художники в Риме теперь одной мысли. Начиная от Брюлло до Виганда, каждый говорит: «Нет отрады другой для меня, как углубление в занятия мои».

Вследствие сего Брюлло оканчивает картину свою, удивляющую уже Рим, а следовательно и Европу.

Рукописный отдел Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина

А. Н. Демидов — К. П. Брюллову. 18 января 1833. Париж.

Любезный Брюллов! Письмо ваше от 4 января я имел удовольствие получить и сердечно благодарю вас за оное, тем более, что этого удовольствия не всегда от вас иметь можно, ибо вы на переписку как-то довольно скупы. Теперь я очень ясно вижу из содержания письма сего, в каком положении находятся заказанные мною картины и портрет и что медленность по неокончанию оных произошла от поездки вашей в Болонью и Венецию. Вы говорите, что по возвращении вашем в Рим картину Помпеи, сравнивая с знаменитыми произведениями венецианцев, нашли только подготовленною, почему принуждены были, занявшись оною, сделать много перемен и, судя по рисунку, в письме начерченному, мне кажется так же, как и вам, что сюжет оной произведет гораздо сильнейшее впечатление на зрителей чрез сделание таковых перемен, подходящих ближе к подлинности происшествия, и чрез то удвоит цену талантов ваших. Ежели картина сия в самом деле приведется к окончанию в конце сего месяца, то я совершенно остаюсь уверенным, что вы также не замедлите окончить и портрет мой в продолжение назначаемого вами трехнедельного времени; когда же та и другая работы будут порешены наготово, прошу вас немедленно о том мне сообщить для

того, чтобы я мог распорядиться назначить место, куда отправить те картины.

Архив Брюлловых, стр. 149

С особенным удовольствием привожу здесь слова Брюллова, относящиеся до его изучения образцов искусств и до века, в котором он жил: «Да, нужно было их всех проследить, запомнить все их хорошее и откинуть все дурное, надо было много вынести на плечах; надо было пережевать 400 лет успехов живописи, дабы создать что-нибудь достойное нынешнего требовательного века. Для написания «Помпеи» мне еще мало было таланта, мне нужно было пристально вглядеться в великих мастеров»...

Брюллов, писавши «Помпею», доходил до такого изнеможения сил, что нередко его выносили из мастерской, что мы слышали от него самого и от римской натурщицы Манникучи...

Рамазанов, стр. 186, 195

Брюллову нужна была только великая идея и большой холст, остальное приложилось само собой. Его собственные впечатления при виде Помпеи присоединились к общему приподнятому чувству, возбужденному оперой Паччини («Последний день Помпеи»), и дали ему тему для желаемого эффекта; он взялся за нее хотя бы только для того, чтобы представить ее совершенно иначе, чем это делали до тех пор.

Тогда художники осмеливались представлять в больших размерах только сюжеты, облеченные величием библии или древней истории. Задуманная Брюлловым тема не совсем, следовательно, противоречила предвзятым идеям, но, вместе с тем, она давала больше реальности в изображении действительных стен города, который, казалось, и теперь еще поражен неожиданностью катастрофы. Сюжет соединял пылкость новой школы со строгим знанием уважаемого классицизма. Художник мог высказаться здесь сразу — и рисовальщиком и колористом. В его воображении зеленоватый свет молнии должен был произвести удачный контраст с освещением пылающего вулкана и вместе с тем выдвинуть античные фигуры тонкого рисунка и сильных мышц.

Вдохновленный и возбужденный своим сюжетом, Брюллов смело взялся за дело, и вся композиция быстро была набросана. Когда же работа подвигалась вперед, то настроение его становилось менее уверенным; он чувствовал, что сильные контрасты и чрезмерные крайности являются верным способом повлиять на толпу, но что тонкие знатоки, пожалуй, упрекнут его в том, что он отверг истинные требования искусства и перешел на границу диорам и декораций.

Потом он сознавал и недостаток единства в своем сюжете. Впечатление, производимое грандиозной катастрофой, сжатой в размерах картин Мартина, понятно, так как оно дает только общий эффект происшествия и оставляет зрителю возможность создавать или отгадывать его подробности. В больших же размерах, принятых Брюлловым, это единство впечатления должно было бы потеряться, так как здесь интерес раздробляется на различные действия, общей связью которых служит лишь пепел, падающий огненным дождем, да слабая надежда спастись от него, выраженная различными трогательными эпизодами, понятными с первого взгляда. По выражению Вальтер Скотта, нужно было сделать более чем картину, надо было создать поэму. Но Брюллов восторжествовал и над этими трудностями. При взгляде на его картину каждый сразу поймет, что творится в этой глубокой улице, по которой несется колесница со сломанной осью, оставляя за собою обломки и производя разрушения... — Сброшенный седок еще старается удержать испуганных коней, его молодая жена убита падением на мостовую, ея прелестный ребенок, полный жизни, вызывает глубокое сожаление... Все это ясно само собой и не нуждается в комментариях. Другая чета пытается укрыться под плащом от огненного пепла, их бегство замедлено трепетом детей... Группа — мать с двумя дочерьми, на коленях, оцепеневшая от ужаса, — дана самими раскопками в Помпее, где нашли эти три скелета в позе, изображенной на картине. Христианин, узнаваемый по кадилу и свече, которые он уносит с собою, исполнен энергии, но покорен судьбе, тогда как фигура языческого жреца выражает страх и замешательство. В прекрасной группе, загораживающей лестницу и дверь дома, главная фигура — молодая девушка, роняющая вазу, которую она несла на голове; видно, что силы уже покидают ее. Возле нее замечательный этюд спины с выразительным движением. Может быть, скупой, подбирающий свое золото в такую страшную минуту, представляет собою до некоторой степени утрированную мысль, но зато живописец с ящиком красок, рассеянный и поглощенный необычайным зрелищем, отражает истинную натуру художника и к тому же дает портрет самого автора картины. В первой группе весьма рельефно выражена сыновняя любовь: двое юношей уносят своего отца, дряхлого старика... Эти последние три фигуры поражают вас смелостью рисунка и силою колорита. Подле них Плиний-старший умоляет свою изнемогающую мать подняться и сделать последнее усилие, чтобы спастись. Во взгляде и жесте матери видны и бессилие, и желание спасти сына, и вместе с тем страх затруднить его бегство. Эта престарелая женщина и молодой человек безусловно самая прочувствованная группа всей обширной композиции, столь богатой выразительными эпизодами. Нельзя не обратить здесь вни-

мания на великое значение материнского самоотвержения, подчеркнутое Брюлловым, как сильнейшее и самое бескорыстное из всех чувств.
Гагарин, стр. 19—23

«Последний день Помпеи» называлась у нас просто *картина*... Долго смотрел он [Брюллов] на нее и сказал: «Право, в ней много хорошего; не написать мне другой «Помпеи»! — «Бог милостив! — возразил я, — к чему отчаиваться?» — «Нет, меня здесь много сердят; а чудные моменты пережил я, писавши эту картину! И как теперь вижу стоящего перед нею маститого старца Камуччини. Спустя несколько дней после того, как весь Рим стекался смотреть мою картину, пришел он ко мне в мастерскую [на] Виа Сан Клавдио и, постояв несколько минут перед картиной, обнял меня и сказал: «Abraciame Collosse!» [1].
Мокрицкий, стр. 158

В 1833 г. я отправился в Италию, пробыл долгое время в Болонии, делая рисунок, по рекомендации К. П. Брюллова, в церкви Madonna della Galiera с Франческа Альбани.
Иордан, стр. 332

Приехав в город [Болонию] поздно вечером, я узнаю, что в том же отеле, где я остановился, проживает русский художник Федоров. Я с ним познакомился и узнал, что он пенсионер Демидовых, ученик К. П. Брюллова и приехал с ним из Рима, так как Брюллову заказана копия с знаменитой картины Рафаэля «Св. Цецилия».

Я... с радостью увиделся с К. П. Брюлловым, начал рисовать в отличной галерее картин болонской школы: тут была «Св. Цецилия» Рафаэля; эта галерея называлась «La Pinacoteca». Вечером я уговорил К. Брюллова ходить в вечерние классы рисовать с натуры, на это он согласился, и болонские ученики были в восхищении. Он нарисовал всего одну фигуру, и Академия, взяв его рисунок в оригиналы в граверный класс, присудила ему серебряную медаль.

К. П. Брюллова уважали в Болонии, как некогда Рафаэля в Риме; его сопровождали всегда знакомые и художники, хватали каждое его слово. Он собирался купить дворец и поселиться в Болонии. В то время в театре пела знаменитая певица Паста, и Брюллов, будучи восхищен ее талантом, начал с нее портрет во весь рост, который никогда не был окончен. Когда он пожелал начать писать ко-

[1] Обними меня, Колосс!

пию с Рафаэля «Св. Цецилия», ему отвели особый кабинет, сняли оригинал, чего не делали ни для кого другого...

Я начал замечать, что Болония, несмотря на все его похвалы здешним художникам и на его [Брюллова] желание купить здесь дворец и совсем поселиться, начала ему надоедать, что совершенно согласовалось с его непостоянным характером... Он начал однажды поговаривать в кофейной, что ему следует съездить на неделю, на две в Рим по своим делам; я тотчас рассмеялся и сказал: «В Болонии Вас не увидят более, вот и ваш дворец, который вам достался так дешево...»

«Ну нет! — отвечал он, — возвращусь; мне Болония и болонцы очень нравятся!»

В Болонии всех разом удивил слух, что К. П. Брюллов уезжает. Mad-me Pasta желает видеть оконченным свой портрет; Академия же не знает, как поступить с картиною Рафаэля «Св. Цецилия»; она снята, публике же хочется ее видеть, между тем его друзья говорят, что Брюллов скоро воротится.

Итак, Брюллов уехал в Рим...

Иордан, стр. 144—146

Стояла в Пантеоне урна Рафаэлова с надписью и на ней бюст его. Но место погребения не знали точно. В 1833 году конгрегация художников, с позволения Папы, решилась отыскать гроб его... И вот 14-го сентября 1833 года в присутствии всех художников, бывших в Риме, ученых и литераторов, вскрыт был гроб Рафаэля. Здесь были Торвальдсен и Камуччини, Гораций Верне, наши Брюллов, Бруни, Иванов и многие другие [1]. Скелет сохранился тогда в целости... В течение месяца выставлены были останки Рафаэля на показ всему Риму и 18 октября снова преданы погребению.

Шевырев, стр. 128

По приезде в Рим, несмотря на его грязь и стертые стены домов, вы немедленно с ним дружитесь. Поместившись как следует и сторговав цену по 3 скуди в месяц, я посетил кафе Греко и первым из встретившихся мне соотечественников был Ф. Ф. Рихтер...

Тут я встретил наших знаменитостей: К. П. Брюллова и Ореста Ад. Кипренского...

Иордан, стр. 149

---

[1] Это событие запечатлел римский художник Диофеби, картина которого находится в Музее Торвальдсена в Копенгагене. (Meddeleser fra Thorvaldsens Museum — Отчет Музея Торвальдсена, 1931, стр. 50).

Осмотрев и познакомившись с частными галереями, я нашел в Ватикане картину «Неверие Фомы» работы Гверчино — поясные фигуры, но К. П. Брюллов, услыхав от меня, что я остановил свой выбор на Гверчино, рассердился и начал советовать взять для гравирования то, что есть лучшее в Риме по части живописи: «поэтому советую вам приступить прямо к рисунку с «Преображения» Рафаэля», — говорил он.

Я удивился его неуместному совету — совету даже несбыточному, что с моей стороны было бы дерзостью.

«А так как около оригинала имеется масса копировальщиков, то мне придется ждать год или более», — возразил я.

«Это мое дело, — отвечал К. П. Брюллов, — через два дня вы получите позволение».

И действительно, исполнилось так, как обещал мне К. П. Брюллов.

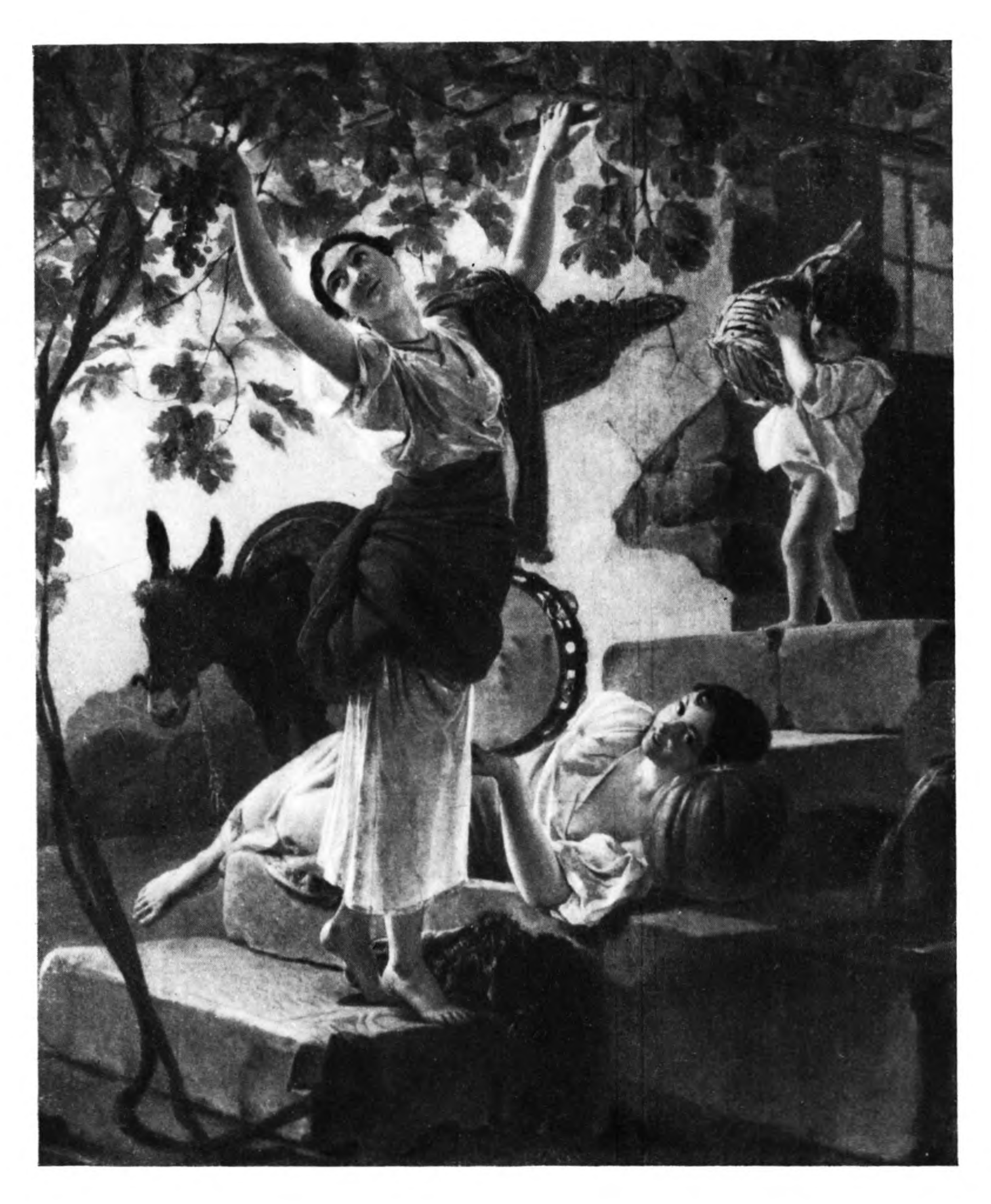
Иордан, стр. 151—152

Приехав в Рим из Англии, я долго не знал, на каком именно сюжете остановиться, и совсем было решился взять оригиналом картину Гверчино — «Неверие Фомы», но против этого из всех сил восстал Карл Брюллов, в то время еще не успевший уехать из Рима, после окончания своего «Последнего дня Помпеи»: он стал решительно с меня требовать, со всегдашней своей горячностью и настойчивым деспотизмом, чтоб я принимался за «Преображение» и ни о чем другом и думать бы не смел. Напрасно я отказывался, выставлял на вид громадность работы и трудность воспроизвести достойным образом столь знаменитую в целом мире картину, — Брюллов ничего слушать не хотел и стоял на своем. Как последний способ сопротивления, я указывал на то, что даже и добиться очереди работать с «Преображения» чересчур трудно — так много всегда кандидатов, задолго вперед записавшихся — и эта отговорка тоже не помогла. Карл Брюллов, в то время ставший знаменитостью в Риме, был в знакомстве со всей римской знатью, и без малейшего труда выхлопотал мне у тогдашнего первого министра кардинала разрешение работать с «Преображения» помимо очереди.

Иордан, Воспоминания. «Русская старина». 1879

Дописав «Помпею», Брюллов остался ею недоволен. По его расчету фигуры должны были выходить из холста, а в картине они не имели того рельефа, который он хотел им придать.

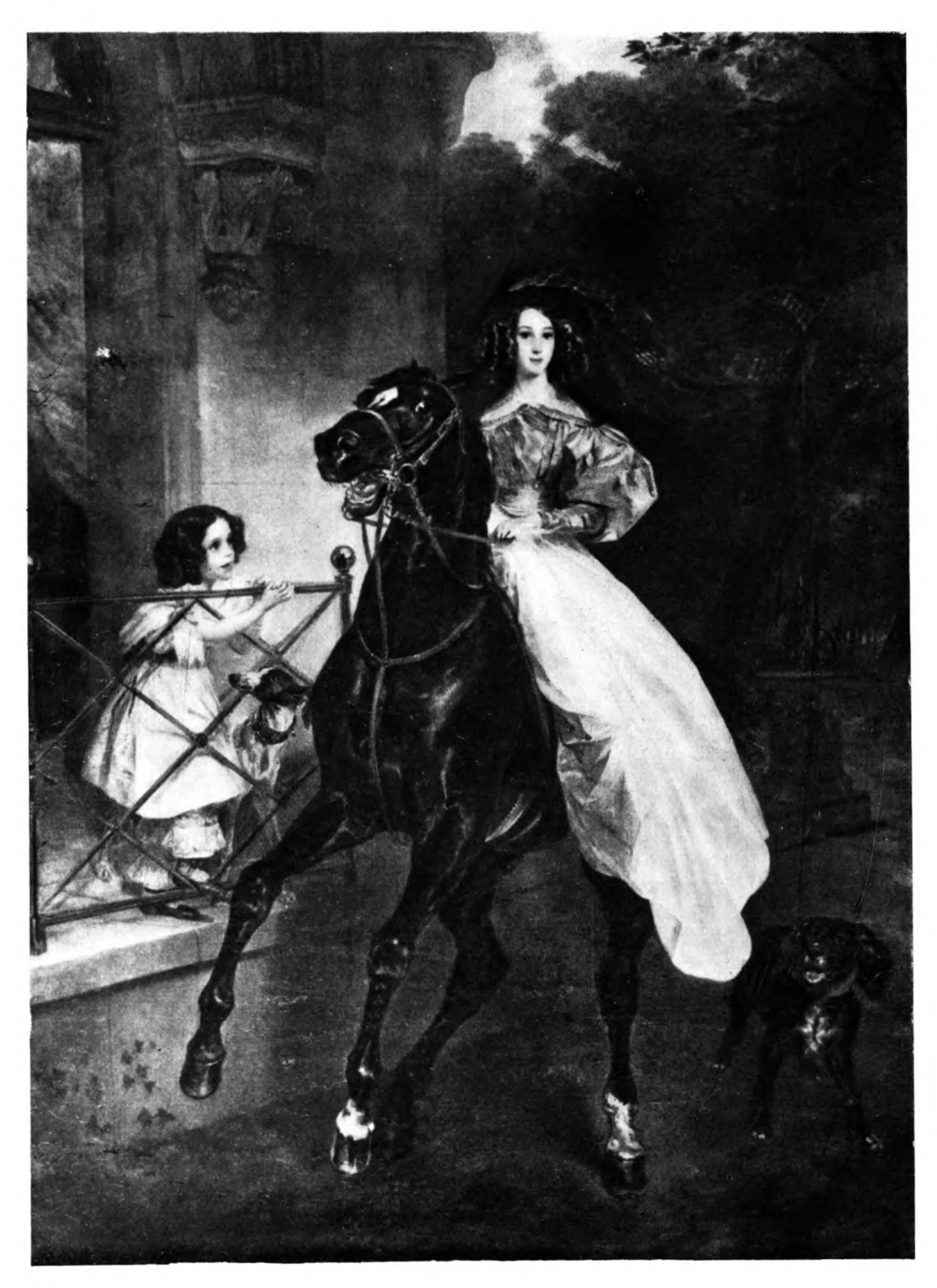
«Целые две недели, — говорил Брюллов, — я каждый день ходил в мастерскую, чтобы понять, где мой расчет был неверен. Иногда я трогал одно место, иногда другое, но тотчас же бросал работу с



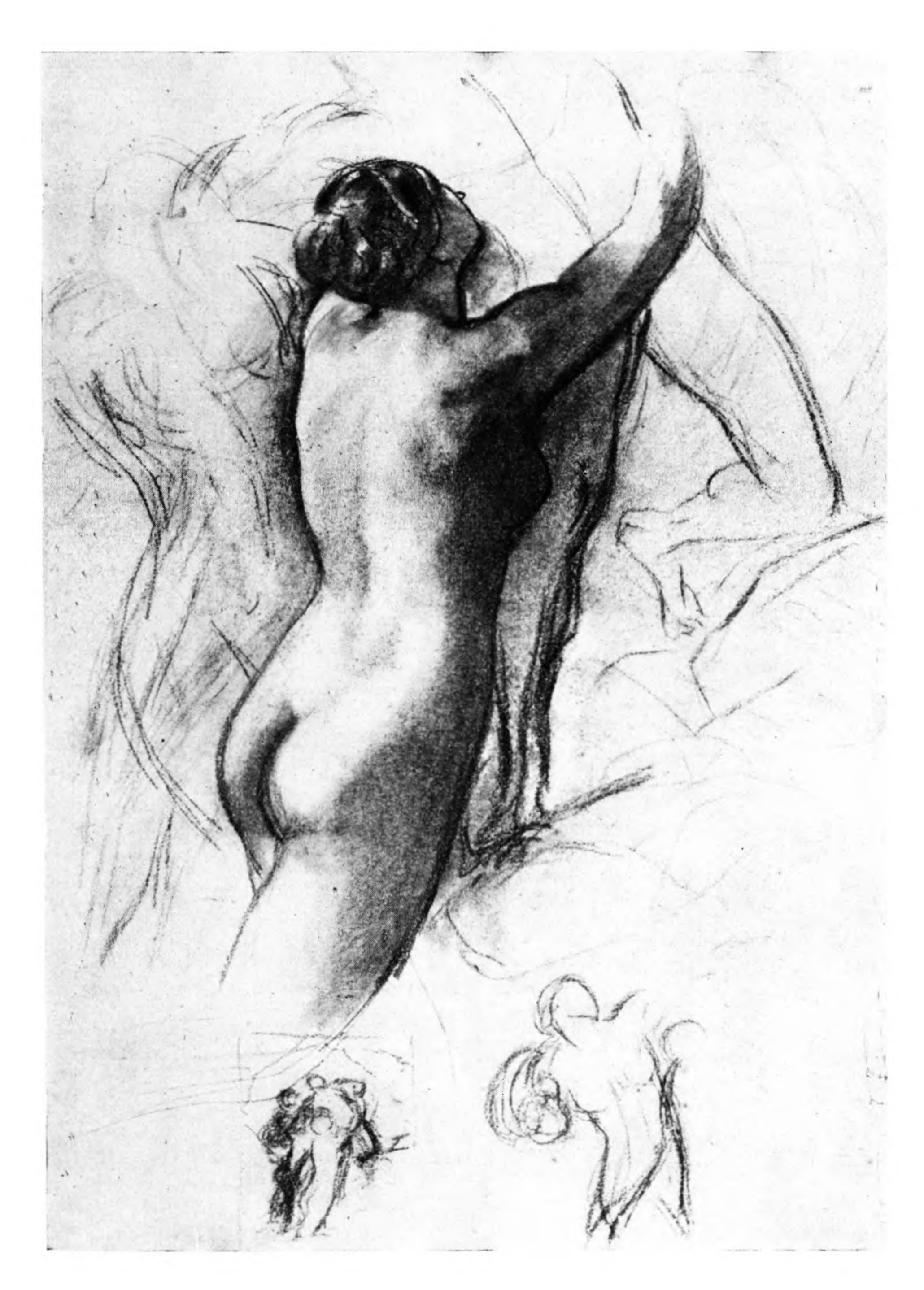
Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя. 1827. ГРМ
Х., м. 62 × 50,5



Девочка. Фрагмент картины «Всадница»



Всадница. 1832. ГТГ
Х. м. 291.5×206



Нимфа. 1827—1828. ГТГ
Итал. кар. 31,5×22,5

убеждением, что части картины были в порядке и что дело было не в них. Наконец, мне показалось, что свет от молнии на мостовой был слишком слаб. Я осветил камни около ног воина, и воин выскочил из картины. Тогда я осветил всю мостовую и увидел, что картина моя была окончена»...

Известное свидание Брюллова с Вальтер Скоттом состоялось так. Больной Вальтер Скотт приехал в Рим, когда мастерская Брюллова была уже закрыта для публики. Поэтому к Брюллову явилась депутация, состоящая из английских художников, просить чтобы он на другой день позволил Вальтер Скотту взглянуть на Помпею. Вальтер Скотт пробыл в мастерской Брюллова более часа.

Вскоре после свидания с Вальтер Скоттом Брюллов выехал из Рима в Милан и на несколько времени остановился во Флоренции, где Флорентинская академия художеств признала его по баллотировке своим профессором первой степени. Во Флоренции Брюллов иногда посещал знаменитого скульптора Бартолини. Однажды к Бартолини пришел профессор живописи Джузеппе Бедзоули и разбранил картину Брюллова. Только что он ушел, Бартолини обратился к сидевшим у него гостям (между которыми находился мой знакомый Джулио Карбоне, рассказавший мне этот случай) и сказал:

— Вы слышали, что он говорил о Брюллове? А ведь он его подметки не стоит!

Сын известного литератора, Франческо Амброзоли, Филиппо, с которым я был очень дружен, сообщил мне, что с того дня, как открылась Миланская выставка 1833 г., жители Милана, встречаясь со своими знакомыми на улицах, в трактирах и в кофейнях, спрашивали друг друга:

— Видели ли вы картину: «Последний день Помпеи», о которой говорит весь Рим?

С этого времени до самого закрытия выставки в Ломбардском зале Брерского дворца, где стояла «Помпея», с утра до вечера была густая масса зрителей [1]. Не только публика, но даже лучшие миланские художники бегали за Брюлловым, как иногда маленькие собачки бегают за огромным псом, и хором говорили:

— Мы все должны у него учиться.

Выставкой «Последнего дня Помпеи» Брюллов пробудил в миланских художниках чувство соревнования и охоту к большим пред-

---

[1] На Миланской выставке 1833 г., кроме «Помпеи», которая была означена № 78, находились два другие произведения Брюллова: портрет П. Г. Демидова и портрет князя Лопухина, который сделал Брюллову большую честь. Эти портреты описаны стихами в брошюре Доменко Виорчи. (Примечание *Железнова*).

приятиям [1], но так как человек с правами на уважение всегда приобретает недоброжелателей и завистников, то и Брюллов, вместе с восторженными поклонниками, приобрел много врагов.

— В тридцатых годах, — говорит г. Аладьин, — я приехал в Рим, перезнакомился там со всеми нашими художниками и часто проводил с ними время. При мне случилось, что к Бруни на сеанс приехала красавица, баронесса Меллер-Закомельская, а вслед за ней пришел Брюллов. У Брюллова в руке был маленький портфель. Он о чем-то переговорил с Бруни, а после сказал баронессе:

— Так как вы сидите на натуре, то позвольте и мне порисовать с вас: я мешать вам не буду.

Баронесса позволила ему порисовать с нее, и он в короткое время сделал с нее акварелью такой портрет, что Бруни, взглянув на него, заплакал. По прошествии многих лет, по смерти Брюллова, я в Петербурге снова столкнулся с Бруни и напомнил ему этот случай, но Бруни, тогда уже генерал, ответил мне, что он этого случая совсем не помнит.

Железнов. «Живописное обозрение»

Два превосходных портрета, выставленных Брюлловым, появились перед закрытием выставки. Над одним из них, исполненном по заказу князя Лопухина, автор трудился менее 5-ти дней. Эти портреты замечательны не только по сходству, но по соотношению частей и по такой верности общего в положении данном предмету, что члены предмета не годятся для другой фигуры и могут принадлежать только той, которую ты видишь перед собой. Что касается до живописи, то она поражает. Кажется, что Брюллов постоянно упражнялся в копировании произведений Вандика и Рубенса: в такой степени он овладел их колоритом и их умением владеть кистью...

Иньяцио Румагали. «Библиотека Италии». 1833. Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ

---

[1] Это же подтвердили мне: член Брерской академии, Виталиано Кривелли, сенатор Тито Бельтрани и директор Брерской академии, известный живописец, Франческо Айец (Francesco Hayez), которому я доставил данные мне к нему рекомендательные письма. Айец просил меня сообщать ему все, что я узнаю о Брюллове в Милане, и однажды, выслушав мой рассказ, сказал мне: «Брюллов всегда увлекался своими страстями, о благоразумии не имел никакого понятия и делал себе много зла; но его влияние на наших художников было благотворно. Некоторые живописцы, взяв его за образец, перестали заниматься мелочами и оставили после себя несколько очень больших и очень хороших картин. Я сам испытал на себе влияние Брюллова и хочу, чтобы вы в записках о нем сказали, что он внушил мне смелость взяться за большой труд. Я решился написать мою огромную картину, которая теперь находится в Туринском музее, сидя перед «Помпеей» Брюллова». (Примечание *Железнова*).

А. А. Иванов — отцу. (Рим. Лето 1833)

Еще я бы желал, чтобы вы написали письмо к Брюлло обо мне и, напомнив ему слегка о ваших для него стараниях в его молодости, просили бы, чтобы он, уважая вас, согласился быть моим советником по искусству.

Рукописный отдел Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина

Обществу поощрения художников в С.-Петербурге от П. Е. Висконти.

Милостивые государи!

Ежели г-н Карл Брюллов успел достичь столь высокой степени в трудном искусстве живописи, что в состоянии прославить свое отечество и свое имя, то обязан, по собственному его торжественному сознанию, попечениям вашего Общества, которое способствовало ему усовершить себя, доставив средства жить в Риме — в сей классической стране, где столь многому можно научиться и где, действительно, он столь много приобрел. Что касается до представляемого мною описания картины г. Брюллова — сего отличного и славного, ныне оконченного им труда, то ничья благосклонность не будет для меня лестнее той, которую удостоит меня ваше почтенное Общество.

Приношение мое — есть приношение иностранца, быть может, даже не пользующегося известностью; но я говорю языком, внушенным мне вашим покровительством, говорю о том искусстве, которое вы с такой любовью и столь достойно поощряете. Удостоив благосклонно принять сие сочинение мое, вы доставите мне доказательство, что снисходительность ваша равна вашему великодушию.

Последний день Помпеи — великое и плачевное происшествие — есть тот предмет, который русский художник г. Карл Брюллов изобразил на картине, длиною 29, шириною 22 римские пальмы [1].

Ужасный и плачевный предмет сей был, по-видимому, недоступен для искусства, но могущество оного преодолело препятствия. Каким образом дать понятие о подобной картине тому, кто не имел случая ее видеть, и где найдет слова для выражения тот, кто видел ее? Безмолвная поэзия оной слишком превосходит дар слова.

Гениальный художник искал вдохновения в классическом рассказе Плиния-младшего и видел сам Помпею. Место действия в картине — точно; изображенный вид есть истинный; многие из представленных в оной случаев справедливы. Но приступим к описанию пагубной катастрофы.

Небо рассекают беспрерывно необычайные молнии; Везувий изрыгает убийственное пламя; пепел низвергается подобно дождю; пепел и камни стремительно падают; земля дрожит; памятники

---

[1] Итальянская мера длины.

колеблются; все приходит в отчаяние, в страх, в ужас. Мгновение, долженствовавшее окончить жестокую драму, свершилось... Город засыпан... Народ исчез; все погребено, как в одной, общей могиле. Но небольшое число сих несчастных, гонимых и окруженных повсюду смертью, успело еще избежать общей участи. Их воодушевляет надежда и отчаяние. Они стремятся из города многочисленными толпами, трепещущие, дрожащие, и миновали уже предместье Борго Аугусто Феличе.

Гробницы, возвышающиеся по сторонам дороги, представляют как бы погребальное украшение сей горестной сцене. Вдруг среди бегущей толпы раздается ужасный, оглушительный удар. Все немеют, останавливаются и пораженные страхом смотрят на небо, как бы ожидая еще большей пагубы. Прежний страх сменяется новым, и на минуту воцаряется молчание: вот мгновение, которое избрал г. Брюллов.

Стрела молнии, освещающая фигуры, дозволяет различать многообразные отделения бегущих и превращает толпы смятенного народа в высокую поэму, богатую трогательными и разнообразными эпизодами.

Взгляните на это семейство знатного состояния, которое, надеясь спастись поспешным бегством, удалялось на колеснице из города. Увы, поздно! смерть настигла их на самом пути. Испуганные кони сотрясают бразды, вожжи рвутся, ось колесницы подламывается и сидевшая в оной знатная женщина повергается на землю. Фигура сия, занимающая середину картины и представленная в весьма трудном сокращении, исполнена высокой прелести. Падение лишило ее чувств, быть может, даже жизни. Одно из детей ее — подобие самой кротости — напрягая слабые младенческие силы свои и желая поднять ее, тянет за запанок, застегнутый у нее на плече, и обнажает движением сим ее грудь. Близ несчастной лежат разные украшения и драгоценные предметы, которые она надеялась спасти — малейшая часть покинутых сокровищ вместе с благодетельными ларами. Между тем необузданные кони несут супруга ее на верную погибель, и тщетно старается он удержаться в колеснице, пытаясь приподняться, чтобы подать упавшей женщине помощь.

Но вот пример детской нежности. Мужественный воин, с помощью юного брата своего, спешит укрыть от неизбежной гибели престарелого своего отца. Подъятый на плечи сына, старец возводит взоры на небо и старается заслонить себя рукою от низвергающегося на него пепла. Ослепительный блеск молнии отражается на его обнаженном челе и приводит все тело старца в содроганье. Групп сей достоин удивления по противоположности характеров в лицах, составляющих оный. Воин исполнен крепости телесной и силы душев-

ной: первую доказывают решительные контуры его мужественных и гибких членов, вторую обнаруживает спокойный его вид, который он сохраняет, несмотря на происходящий вокруг него гром и треск. Поникнутая голова его и обращенные на землю взоры выражают самую глубокую горесть. Человек этот, которого не ужасает собственная опасность, страшится за драгоценное бремя свое и помышляет, кажется, единственно о том, чтобы идти твердо и не оступиться. Юноша, имеющий менее мужества, обращает взоры, в которых написано страданье. Он уже утомился под тяжестью ноши, страх уже победил его, гром и молния заставили его остановиться. Отец изнемогает под дряхлостью лет; ослабевшие члены его дрожат, опускаются и в них едва заметно уже последнее усилие жизни.

Но эта фигура, исполненная благородства, которая разговаривает так горячо с престарелой женщиной, сидящею на ступенях, выходящих на улицу, изображает также сына. Он говорит матери: «встань, укрепись, иди далее», между тем как сия последняя в отчаяньи умоляет его спасать только самого себя и оставить ее на произвол судьбы. Кажется, что художник имел в мыслях при сем Плиния-младшего и хотел привести его другим на память.

Картина изобилует живейшими выражениями. Вот еще одна несчастная, которую горькая участь постигла в сладчайший час ее жизни, в самом цвете лет; это девица, одаренная молодостью и красотой — сими двумя приятнейшими для человека благами природы. Ей улыбался Гименей. Прелестное чело ее еще украшает брачный убор — венок из роз, и Фламея — покров целомудрия еще покрывает оное, раскинутый по ее плечам. Она лишилась чувств, и супруг, который не ожидал видеть ее в сем положении, поддерживает ее в своих объятьях. Положение молодого человека возбуждает самое живое участие, и горесть, удручающая его, ясно выражена... Tanto e amara che poco più è morte [1].

В противоположность мрачной тишине сего группа, которым с правой стороны оканчивается картина, взорам зрителя представляется, на заднем плане, всадник в самом выразительном движении. Он употребляет все силы свои, чтобы удержаться на коне, который храпит, бесится и, подымаясь на дыбы, старается сбросить его с своего хребта. Это увеличивает смятенье стоящих вокруг людей, которые спешат устраниться, чтобы конь не раздавил их. Между тем несчастья умножаются, и от беспрестанных сотрясений земли две статуи, стоящие на вершине одного надгробного памятника, готовы обрушиться на бегущий народ.

---

[1] Столь горька, что смерть не многим более.

Волшебство освещений и красок столь велико, что один групп совершенно выходит, можно сказать, из картины. Это — бегущее семейство, соединенное любовью или боязнью: полунагие, босые дети и беспорядок одежды прочих — все доказывает, с какою поспешностью устремились они в бегство. Отец семейства распростирает над собой свою мантию, дабы защититься от падающего пепла и камней. Мать, прижимаясь к нему, держит на руках, с нежностью обнимая, одного из своих малюток; другое дитя, несколько постарше, ищет укрыть себя ее одеждой. Отец смотрит на грозное небо, на распространяющееся пламя, на исчезающую надежду ко спасению и нахмуривает чело. В этом движении его выражены все волнения побежденной непреодолимой горестью души, высочайший ужас пробегает по всем его членам. Не менее сильны и ощущения жены его, но дитя, которое она держит на руках, со свойственными возрасту его невинностью и простотою, тянется в это самое время к сидящей подле него на земле птичке, которую гнев стихий сделал ручной. Немного поодаль другая мать семейства стоит, преклонив колени, в самом плачевном положении между двух дочерей своих, которые также на коленях... Они молились богам своим... как вдруг громовой удар, молния, потрясшаяся земля и ужасный вид разрушительного пламени явили им всю неумолимость и жестокость сих богов... Несчастная испускает пронзительный вопль отчаянья и теряет веру в тех, которые не могли или не хотели спасти ее. На бледном лице ее написано негодованье, оцепеневшие глаза устремлены на небо, высшая горесть остановила в них даже стремленье слез, но не могла преодолеть чувства материнской любви, которое побуждает ее простереть к детям своим руки, чтобы еще раз с нежностью обнять их, — в этом движении высказывается вся полнота гнетущих сердце ее чувствований при виде несчастной участи ее дочерей. Старшая из сих удручена, кажется, печалью и страхом не менее своей матери. Меньшая, сложив с умиленьем руки, плачет и умоляет о помощи и спасеньи; она не потеряла еще надежды, столь свойственной юному ее возрасту и невинности.

Между тем горсть народа столпилась позади описанных фигур, вокруг гробницы Скуара, возвышающейся на нескольких уступах. Кажется, что люди сии надеялись обрести здесь безопасность, — но памятник грозит падением... Один бежит прочь, поднимая вверх зажженную лампаду, другой выскакивает из дверей памятника с видом необыкновенного испуга, между тем как прочие, восходя на ступени и не примечая совершившегося разрушения, заняты единственно спасеньем своих драгоценностей. Один сильный юноша несет скамью и, нагнув под тяжестью сею голову и спину, представляет изящнейшее сокращение (ракурсы): напряжение мускулов его

выражено со всей точностью естества. За ним следует другой и, помогая ему, понуждает всходить поспешнее. Еще другой, человек низкой души и скупой, по-видимому, также не занимается угрожающей ему опасностью: он присел на землю и заботится только о том, чтобы подобрать несколько рассыпавшихся своих монет. Далее, за сими фигурами, художник поставил еще несколько групп, представляющих верное изображение того, что в подобных случаях при внезапном страхе обыкновенно бывает между людьми бедного состояния. Спеша удалиться, каждый из них уносит с собою не то, что наиболее для него драгоценно или всего нужнее, но что всего чаще он употребляет или что первое попалось ему под руку. Таким образом, вы видите девочку, держащую в руке погасшую лампаду; молодую женщину, которая несет на голове сосуд и, следуя примеру других, укрывающихся близ гробницы, также спешит к оной, но предостереженная голосом одной из своих родственниц: что памятник уже рушится и падает, — в испуге простирает руки и выпускает из оных сосуд, который частью от этого, частью от движения, сделанного ею для того, чтобы устраниться,— готов упасть. Утомление, написанное во взорах сей фигуры, блуждающих и открытых более обыкновенного, довершает выражение, которое художник желал ей придать. Наконец, вы видите живописца, несущего на голове принадлежности своего искусства. В фигуре сей г. Брюллов изобразил свой собственный портрет. Конечно, всякий, кто будет смотреть на столь знаменитую его работу, остановит взор на сем лице с удовольствием. Исполненная такой жизни и разнообразия, таких глубоких чувств и такого совершенства в выражении картина сия так много обворожает душу зрителя, что ему едва остается возможность рассмотреть все соединенные в ней красоты и трудности, которые художник столь счастливо успел преодолеть.

С каким искусством умел он соединить правдоподобное с чудесным и придать разнообразие выражению столь многочисленных лиц, движимых одним и тем же чувством, смотря по различию их сил, страданий, надежды, горести, характера! Как умел соблюсти гармонию и согласие в красках, несмотря на их смятение, противоположности света и рефлексов, происходящих от самого яркого минутного блеска молнии, между тем как весь грунт картины пламенного цвета и небо отягчено падающим пеплом!

Тут нельзя было прибегнуть к средствам обыкновенных подражателей; все должно было родиться в голове самого художника, который, изображая свою поэму, действительно все успел найти в богатом своем воображении.

В заключение похвалы, которую справедливость заставила нас отдать сему произведению, скажем, что на картину эту должно смот-

реть не иначе как глазами души (questo quadro deve esser veduto con gli occhi dell'anima).

Описание картины. Перевел с итальянского В. Лангер.

Н. М. Рожалин — С. П. Шевыреву. Рим. 25 августа [1833]

У нас в Риме важнейшим происшествием была выставка картины Брюллова в его студии. Весь город стекался дивиться ей: дамы толпами приходили развлекать зрителей, и, может быть, только поэтому Брюллов не дожил до обожания; впрочем, «grand'uomo, un altro Raffaello, il primo quadro del mondo d'oro le scuola d'Athene [1], все эти и подобные им похвалы были à l'ordre du joure [2], беспрестанно слышались даже в устах самих художников. Торвальдсен объявил, что подобной картины никто из теперешних живописцев в Риме даже и скомпоновать не в силах... А мне — не во гнев Торвальдсену — композиция-то и менее всего нравится. Исполнение блестящее, но французское, так как и общий характер картины. Надо бы что-нибудь написать об ней, тем более, что Висконти больно досадил мне своим надутым и пустым ее описанием, которое он важно посвятил Обществу... [слово зачеркнуто] поощрения художников в Петербурге. Бруни собирается приступить к приготовлениям начать картину, которой картон, очень хороший и многообещающий, уже кончен. Если б этот человек больше размышлял, то мог бы затмить Брюллова...

Рукописный отдел Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

Художественная выставка в Милане. 30 сентября 1833.

Исторические картины масляными красками:

1. Карл Брюллов. «Последний день Помпеи».

Картина с изображением фигур в естественную величину.

Два года сряду уже имеем мы случай говорить о превосходных картинах сего художника, доставляющего честь как России, так и Италии, в которой он осуществил свои счастливейшие вдохновения.

Картина, ныне им выставленная, есть плод пятилетних размышлений, приведенных в исполнение не более как в несколько месяцев. Живописец желал воскресить одно из плачевнейших происшествий древнего света и долго изучал предмет свой прежде нежели решился открыть таинственную завесу. Но едва успел поднять один край оной, как быстро постигающий гений его вырвался из заключавших его пределов, и ужасная сцена, стоившая ему столь многих

---

[1] «Великий человек, второй Рафаэль, первая картина золотого века, Афинской школы...»

[2] в порядке дня

размышлений, в короткое время изобразилась на холсте огромнейшего размера...

Г-н Брюллов хотел показать в сей картине, до какой степени может достигнуть искусство живописи масляными красками относительно выражения в наш век, требующий живейших впечатлений и еще живейших изображений.

Всякое сравнение в стиле сего живописного произведения с произведениями художников времен прошедших было бы неуместно. Каждому веку свойствен стиль свой собственный, а стиль г. Брюллова есть плод гения, одаренного такими чувствованиями, какие не многим только в наше время достались в удел.

Но мы не хотим, однако же, сказать сим, что должно слепо ему последовать. Нет, стремиться к сему, значило бы упасть. Мы желали только объяснить, что г. Брюллов наравне с некоторым малым числом современных художников понял великую истину, что настало уже время сбросить с себя иго так называемого стиля академического, что пора уже изучать изящные, исполненные огня образцы художников XVI столетия и, напитавшись достаточно всем, что может составлять предмет великого, что в состоянии потрясти душу, — писать так, как внушают воображение и сердце.

Главное достоинство стиля г. Брюллова состоит в глубоком познании того, что может составить живописный эффект и в умении владеть расположениями света и теней. С дерзостью, редкою в художниках нашего времени, он изобретает для себя величайшие трудности для того, чтобы после пренебрегать и преодолевать их.

Он не боится рисовать группы свои в положениях самых необыкновенных, в сокращениях самых затруднительных. В одном месте накладывает светы ослепительного блеска, в другом затеняет с такой силой, что страшно смотреть и, будучи опытнейшим рисовальщиком, умеет стать во всем на ту степень, выше которой едва ли можно достигнуть. Еще немного — и искусство бы погибло. Но чтобы сказать мнение наше короткими словами, мы повторим выражение Микель-Анджеля об одном славном произведении:

è un spavento di dipintura! [1].

Картина г. Брюллова произведет многих прозелитов, подобно как «I promessi sposi [Обрученные]» Манцони. Но мы считаем долгом напомнить молодым художникам, что человек с гением может плясать на краю пропасти и не упасть в нее, а подражатели бывают в сем случае слепы.

Описание картины. Перевел с итальянского *В. Лангер*

---

[1] Воплощение ужаса в живописи.

ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ

Описание, изданное в Милане Франческом Амброзоли

Город Помпея стал возникать из недр земли около половины прошедшего столетия, и по истечении тысячи семисот лет солнечные лучи снова осветили домы, в которых обитали современники Августа.

Кто из посещавших сей воскресший город не погружался в размышления при виде его зданий, свидетельствующих о глубокой древности его, претерпенных переменах, и построенных греками и римлянами из камней, образовавшихся в том же самом жерле, из которого впоследствии исторгнувшийся пепел засыпал оный?

Какой ученый не спешил удовлетворить своим изысканиям в сих улицах, в сих домах и театрах, в которых и поныне сохраняются еще бренные останки граждан, коим внезапное бедствие преградило все пути к спасенью? Чье сердце не было тронуто сим плачевным зрелищем всеобщего разрушенья? Чья мысль при виде сего города не останавливалась невольно на той великой катастрофе, которая изгладила Помпею с лица земли, и кто не составлял в голове своей картину того ужасного дня, который лишил жителей Помпеи и отечества и жизни? Соображая все сие, почти невероятно, каким образом столь великий и изящный предмет не обратил на себя внимания ни одного из художников, или из тех, которым дары фортуны дозволяют поощрять исполнение великих мыслей, до тех пор, пока, наконец, российский вельможа г. Демидов не побудил к сему соотечественника своего Карла Брюллова, который, не имея еще и 30 лет, успел уже приобрести славу отличного живописца.

Художник сей, прежде нежели взял в руки кисть, изучал прилежно историю и описания предметов, поныне отрытых в Помпее; расспрашивал особ, надзирающих с давнего времени за сими работами, и, наконец, на самом месте, в самых улицах Помпеи развил в голове своей (ежели позволено так выразиться) великую мысль о бедственном дне разрушения Помпеи и, исполненный вдохновения, осуществил оную. Картина его в Риме и в Милане заслужила всеобщее удивление — и одна она была бы достаточна для того, чтобы составить славу великого живописца.

Картина представляет в отдалении пылающий Везувий, из недр которого стремятся и сливаются по всем направлениям реки воспламененной лавы, распространяя море огненного блеска на окрестности.

Свет извержения столь силен, что ближайшие к Везувию здания Помпеи кажутся как бы уже горящими. Несчастные граждане, гонимые пожаром и непрерывными землетрясениями, устремляются

из жилищ своих, ища спасения, но ужас преследует их на пути, и здания начинают уже разрушаться, угрожая подавить их. Поверх всего города носятся тучи пепла и камней, извергаемых Везувием на неизмеримую высоту; между тем всеобщий мрак столь непроницаем и густ, что был бы недоступен для зрения, ежели бы молния не разгоняла оного своим неопределенным светом. Таким образом, первый план картины освещен беловатым блеском метеора, второй — молнией, которая, рассекая тучи и пепельный дождь, ниспадает на домы несчастной Помпеи, наконец, третий — самым ужасным пожаром, который когда-либо существовал. Сия постепенность света или тона, противная обыкновенным правилам живописи (ибо большая сила света обыкновенно сохраняется для предметов, кои художник желает приблизить), выполнена знаменитым живописцем с неменьшим искусством, как и дерзостию. Мрак и стрела молнии не суть произвольные изображения художника для эффекта картины, но были предписаны ему Плинием, которого он с точностью держался и которого осуществил и исполнил новыми красотами, поеодолев все трудности, предстоявшие ему в сем предприятии.

Черная, рассекаемая электрическим светом туча, в виде разнообразных масс, разделяется в вышине и, бросая на некоторые противоположные здания широкие тени, препятствует свету молнии и огня смешиваться или уничтожать один другого; таким образом, первый план картины соединяется в изящную гармонию с последним. Некоторые находят, что эффект, происходящий от пепла и мрака на первом плане картины и от огня Везувия на последнем плане, не довольно естествен и что во время столь сильного зарева бледный свет молнии не может отражаться на предметах; многие желают также, чтоб извержение было изображено живее и непосредственно поражало взоры. Как бы то ни было, в таком именно виде представил нам художник место действия в минуту постигшего Помпею несчастья.

Объятые внезапным страхом, жители утремляются из домов кто в чем находился, и посему картина представляет прекрасное и истинно живописное разнообразие фигур, начиная от совершенно обнаженных до самого великолепного одеяния того времени. Дорога, по которой толпятся сии несчастные, украшена по сторонам прекрасными памятниками, списанными с натуры (о сем может свидетельствовать знаменитое творенье Мазуа), и толпы бегущих расположены такими изящными группами, в столь привлекательных положениях, что насчет фантазии и сочинения живописца едва ли остается желать чего-либо более.

Середину картины занимает женщина, которая, будучи оглушена ударом при падении с биги, на коей надеялась спастись от всеоб-

щей погибели, лежит простертая на земле; признаки жизни сохранили ещё в ней всю прелесть, но бледное лицо и обнаженная левая рука, лишенная сил, показывают уже близкую смерть. Маленький сын ее, милый, исполненный самой привлекательной невинности мальчик, опираясь одной рукой на грудь матери, старается приподняться; между тем взбешенные кони быстро уносят разбитую бигу: уже ось оной изломана, колесо далеко осталось позади, и несчастный, управлявший колесницей, готов опрокинуться навзничь.

Чем более смотришь, тем более удивляешься эффекту, царствующему в сей части картины. Групп женщины с мальчиком и человек, влекомый колесницей, который, видя себя падающим, старается схватить бразды, изображен с неизъяснимой правдой в сокращении. Не менее достойны удивления и испуганные светом пожара кони. В некотором расстоянии от мальчика художник представил трогательный пример детской любви в группе, состоящей из двух сыновей, несущих престарелого отца: один из них, в цветущих летах, вперяет на отца исполненный участия взор и, будучи преодолеваем слабостью сил своих и горестью, помогает с трудом; другой — мужественный и сильный, в одежде воина, правым плечом поддерживает драгоценную свою ношу и, не трогаясь ничем вокруг него происходящим, все внимание устремляет единственно на занятие свое в эту минуту. Старик, пораженный бушеванием стихий, оборачивается, чтобы взглянуть на блеснувшую молнию и подымает руку, стараясь заслонить глаза от нестерпимого блеска. Иные замечают, что в нижних частях тела фигур, изображающих сыновей, художник не сохранил общего характера относительно прочих частей, особенно в ногах воина в сравнении с рукой и обнаженной частью его спины. Но мы думаем, однако же, что таковая разность происходит более от великого разнообразия светов, падающих на все части их тела. По крайней мере все единодушно признают, что как рука, так и спина воина, рассматриваемые отдельно от прочего, нарисованы и написаны с неподражаемым искусством. Фигура старика превосходна вся вообще, но голова и кисть руки его, освещенные молнией, столь совершенны, что отделяются от грунта и в состоянии удивить даже и самого искусного художника. Сие же самое должно сказать и об одном коне, который в испуге поднялся на дыбы и, приподняв голову, сотрясает гриву; конь сей написан с тем искусством, которого образец г. Брюллов представил к выставке прошедшего года. Равным образом ужас, которым объят всадник при виде разрушающегося вблизи его строения, не может быть представлен с большей живостью. Далее, в тени, падающей от толпы людей, стоит юноша, уговаривающий престарелую мать искать вместе с ним спасенья, которая, не желая медленностью своего шествия задерживать побег

дорогого ей сына, кажется, отвечает, что она умрет спокойно лишь бы не быть причиной его смерти. Сей умилительный разговор выражен живописцем с такой ясностью, что, кажется, слышишь самые слова Плиния, которого художник имел в виду при изображении сей сцены. Один сей групп мог бы составить предмет целой картины.

Последнее лицо, представляющееся с правой стороны картины взорам зрителя, есть исполненный горести юноша, несущий на руках своих упавшую в обморок молодую девицу, украшенную брачным венком из цветов. Несчастные! из сладких мечтаний — в какую пучину бедствий повергла вас жестокая судьба! При виде их невольно приходят на память слова Олинда:

Altre fiamme, altri nodi Amor promise
Altri ce n'apperecchia iniqua sorte!
т. е. Не такой союз, не такой пламень любовь сулила,
Какие приготовил нам неправосудный жребий!

Два лица сии, для которых день, столь вожделенный, долженствовавший быть прекраснейшим днем во всей их жизни, обратился в пагубный день вечной разлуки, составляют эпизод великого эффекта, весьма счастливо введенный в картину... Мать семейства и две дочери, в довольно богатом одеянии, образуют групп, на котором зрители с живейшими чувствами останавливают взоры. Мать красоты божественной, стоя на коленях, подъемлет к небу взор, истинно возбуждающий сострадание. Смотря на жалостное лицо ее, каждый невольно хочет сказать: вот женщина, которая более помышляет о том, чтобы избавить от неизбежной гибели своих дочерей, нежели о себе самой. С какой нежностью обнимает она их! Следуя примеру матери, обе дочери молятся. Но кто в состоянии описать изящное выражение отчаяния старшей, которая уже постигает великость угрожающего бедствия? Кто изобразит, с каким жаром и надеждой молится младшая, поднимая кверху руки? С достоинством искусства живописец соединил в сем группе и не меньшее достоинство выражения. Цвет тела при беловатом освещении, происходящем от электрического огня, — самый естественный; руки нарисованы со знанием, свойственным одним только великим мастерам; физиономии самые благородные; сокращение одного бедра матери столь превосходно, что обманывает на каком бы расстоянии оное ни рассматривали; складки одежд грандиозны и естественны, отделка оных самая тщательная. Одним словом, все вместе делает из сего группа верх совершенства!..

Ужас мужа и жены, смотрящих из-под покрова своего на бунтующие стихии неба, выражен кистью г. Брюллова столь живо, как только себе вообразить можно. Далее сих фигур представлено не-

сколько групп, гонимых страхом, которые стараются войти на подножие памятника, думая близ оного найти спасенье; но вот первый, едва ступив на подножие, останавливается с видом величайшего испуга: страх не дает ему даже ни времени, ни силы бежать, и он принимает столь трудное положение, что едва не падает. Легко вообразить себе, что памятник, пораженный стрелою молнии или поврежденный землетрясением, уже внутри разрушается и что в сем заключается причина, заставившая сего человека остановиться в том положении, как мы описали. Ужасу его соответствует ужас молодой девицы, стоящей ниже его, которая при виде, что даже и последнее убежище, на которое она надеялась, падает, — с воплем, в неизъяснимом страхе простирает руки к памятнику. Другая молодая девица, устрашенная сим криком, выпускает из рук сосуд, который хотела поставить себе на голову в защиту от падающих камней, и от такового движения приходит в большее еще смятенье. Невероятно, с какой правдой выражены и изъявление страха ее, и желание удержать падение сосуда, и положение рук, готовых выпустить и в то же время удержать его! Вблизи сей фигуры молодой живописец, держа на голове принадлежности своего искусства, вместе с другими направил также стопы к вышеописанному памятнику, но, оборачиваясь назад, бросает еще взор на сие зрелище ужаса и плача и, кажется, пленен более величественностью оного, нежели устрашен опасностью. В лице живописца Брюллов изобразил самого себя с таким сходством, что всякий, видевший его хотя один раз, легко узнает его. Некоторые почитают портрет сей неуместным (fuor dópera) и подражаньем, может быть, несколько тщеславным, живописцам древним. Но первое обвинение не совсем справедливо, ибо нет ни невозможности, ни невероятия, чтобы в числе столь многочисленной толпы бегущих не случился также и живописец. По крайней мере, ежели когда-либо художник имел право изобразить свой собственный портрет в своей картине, то оное по всей справедливости принадлежит г. Брюллову, о котором никто, конечно, не откажется сказать, вместе с поэтом:

Non irde vidi me' chi vide il veroi[1].

Что касается до нас, то мы признаемся, что никогда не смотрели на фигуру сию без особенно приятного впечатления при мысли, что молодой художник сей по прошествии столь многих веков воскресил плачевное происшествие, которого до сих пор ничье воображение не могло постигнуть. Остается еще много фигур, которые требова-

---

[1] Видит не лучше меня, видящего истину.

ли бы подробнейшего отчета, но мы боимся выйти из пределов нашего описания. При всем том не можем умолчать о некоторых наиболее прекрасных фигурах, вот они: скупой, который несмотря на угрожающую ему опасность нагнулся в самом изящном сокращении вблизи памятника, чтобы подобрать с земли рассыпавшиеся свои деньги; юноша, несущий на голове скамью; мужчина зрелых лет, следующий за сим, который, спеша взойти на ступени, обеими руками помогает ему поднять скамью и представляет сим положением взорам зрителя спину и ногу, исполненные такой правды, что все единодушно оным удивляются.

Перед картиной сей всегда собираются многочисленнейшие толпы любопытных, и в единодушном голосе удивления нередко слышатся сравнения с знаменитейшими из наших художников. И действительно, в иной части картины видна грандиозность Микель-Анджело, в другой — грация Гвида, иногда художник напоминает Рафаэля, иногда кажется, что в нем снова ожил Тициан. И при всем разнообразии этом все предметы расположены так прилично и соединены с такой уверенностью в искусстве, с такой свежестью и столь далеко от всякого рабского подражания, что каждый невольно принужден сказать: вот художник, который совершенно владеет своим искусством!

Решить: находятся ли в картине сей какие-либо неправильности рисунка, какие-либо погрешности в освещении или в расположении теней — не наше дело. В сочинении столь обширном исполнить каждую вещь в совершенстве — есть труд, почти превосходящий силы человеческие. Довольно того, что многие отличные художники, суждения коих мы сами слышали, превозносят строгость и чистоту выполнения сей картины.

Описание картины. Перевел с итальянского В. Лангер

Мы должны дать наше суждение о картине [«Последний день Помпеи»]. Оно будет коротко. К. Брюллов желал показать в ней, до какой степени сила экспрессии может соединиться с живописью масляными красками, и показать в веке таком, как наш, потрясаемом сильными страстями и ищущем самых сильных ощущений. Всякое сравнение стиля этой картины со стилем прежних живописцев было бы неуместно. Каждый век должен иметь свой стиль, и стиль Брюллова достоин могучего гения, умеющего чувствовать так, как только немногим привилегированным душам дается это в наше время... Главная характеристика стиля г. Брюллова состоит в глубоком знании всего того, что составляет подлинно живописный эффект. Самовластно владея светом и тенью,

он отторгает от полотна предметы и фигуры и выводит их вперед с удивительной выпуклостью...

«Библиотека для чтения» (Д. Дель Кьяппо. Отнет о Выставке изящных искусств в Милане в 1833 г.)

В продолжение Миланской выставки 1833 г. Брюллов, как сам он сказал мне, иногда посещал ее со своими приятелями, всегда около четырех часов пополудни, когда освещение было особенно выгодно для его картины.

Известно, что жители Милана, желая выразить Брюллову уважение к его таланту, встретили его в театре рукоплесканиями и что певица читала ему со сцены написанные в честь его стихи. Все это верно, но только почетная встреча была сделана Брюллову не в театре Ла Скала, где тогда все демонстрации, не относившиеся к театральным представлениям, были запрещены, а в театре Каркано.

Но вот неизвестное публике обстоятельство, которое относится ко времени пребывания Брюллова в Милане и которое я узнал от сенатора Тито Бельтрани. В счастливый период жизни Брюллова, когда он сделался главным предметом разговоров у всех жителей Милана, известная и очень богатая аристократка маркиза Висконти-Арагона, собиравшая у себя в известные дни, по вечерам, всех миланских представителей и представительниц знатности, образования и богатства, страстно желала видеть Брюллова в своем обществе. Зная это, Бельтрани, отправляясь к маркизе, всегда заходил за Брюлловым, который никогда не отказывался ему сопутствовать, но редко появлялся в залах маркизы и просиживал вечера в ее швейцарской, у привратницы, имевшей хорошенькую дочь.

— Я, — говорил Бельтрани, — иногда, здороваясь с маркизой, подшучивал над ней и говорил:

— Я привез к Вам Брюллова.

Или:

— Брюллов сейчас пришел к вам.

— Где же он, где? — спрашивала маркиза.

Я всегда отвечал ей по секрету, однако так, чтобы все слышали, что он сидит в швейцарской с дочерью привратницы и ей говорит «le parla».

Передавая рассказ Бельтрани, я удержал миланское выражение: le parla потому, что оно совсем не так невинно, как можно подумать. Когда женщина увлекается каким-нибудь мужчиной до того, что в сношениях с ним доходит до крайних пределов близости, то жители



Итальянский полдень. 1827. ГРМ
Х., м. 64×55



Эскиз картины «Последний день Помпеи». ГТГ



Эскиз картины «Последний день Помпеи». ГТГ

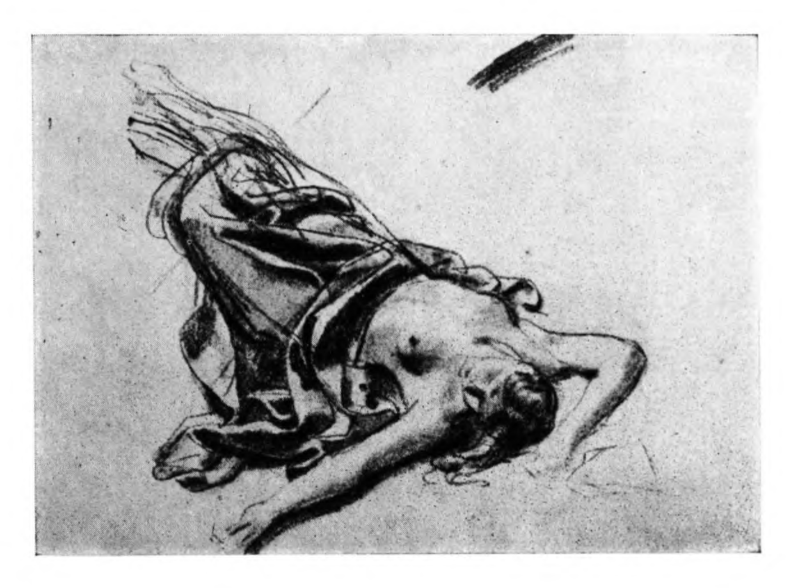


Эскиз картины «Последний день Помпеи». ГТГ



Эскиз картины «Последний день Помпеи». ГТГ

Эскиз картины «Последний день Помпеи». ГТГ



Этюд к картине «Последний день Помпеи». ГТГ

Милана, желая политично обозначить это на своем диалекте, употребляют выражение: какой-то ей говорит [1].

Маркиза Висконти-Арагона просила Брюллова дать ей на память какой-нибудь рисунок. Брюллов божился, что непременно исполнит ее просьбу, но долго для нее ничего не делал. Наконец, маркиза, убедившись, что обещания Брюллова ничего не стоили, решилась действовать на него иначе. Она просила дочь своей привратницы достать ей какое-нибудь произведение Брюллова, и через два или три дня получила превосходный рисунок, который до сих пор сохраняется за стеклом в доме ее наследников.

Железнов. «Живописное обозрение»

1834

Успех картины «Гибель Помпеи» был, можно сказать, единственный, какой когда-либо встречается в жизни художников. Это великое произведение вызвало в Италии безграничный энтузиазм. Города, где картина была выставлена, устраивали художнику торжественные приемы; ему посвящали стихотворения, его носили по улицам с музыкой, цветами и факелами. В театре de la Scala в Милане его встретили единодушными радостными восклицаниями. Везде его принимали с почетом как общеизвестного, торжествующего гения, всеми понятого и оцененного.

Выставленный в залах Лувра «Последний день Помпеи» был глубоко оценен истинными знатоками...

Гагарин, стр. 24

В Риме все удивлялись таланту Карла Брюллова; он работал по временам запоем; бывало, утром начнет что-нибудь трудное, вечером усталый и голодный является с папкою и жалуется, что очень устал; когда же покажет работу, то приводит в недоумение от столь огромной и так скоро оконченной работы.

Иордан, стр. 158

---

[1] Эта женщина, известная в Милане по своей связи с Брюлловым, несколько лет тому назад была еще жива и всем откровенно говорила, что в продолжение жизни она имела только две любовные связи: с Брюлловым, которого любила и от которого поэтому ничего не требовала, и с г. Кацаниг, советником Венецианского городского совета, который на ней женился. Брюллов сделал с нее акварелью превосходный портрет, за который ей несколько раз предлагали большие деньги, но на все предложения продать портрет, она всегда отвечала, что не продаст его ни за что на свете. (Примечание *Железнова*).

А. А. Иванов — неизвестному. [Начало 1834. Рим].

Я узнал, что граф Гурьев сильно отговаривал Брюлло не ехать с Давыдовым, вследствие чего я вас просил бы разведать: на каких условиях возьмет Давыдов живописца, если Брюлло совершенно откажется.

Рукописный отдел Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина

По словам Филиппо Амброзоли, его отец часто встречал Брюллова в обществе и у своего брата Джиакомо, доктора,[1] но близко с ним не сходился потому, что знал его тяжелый и безалаберный характер. В 1834 г. Франческо Амброзоли неожиданно получил от Брюллова его рисунок, сделанный акварелью на бристольской бумаге и представляющий «Похищение венецианских невест». Франческо Амброзоли принял этот подарок как благодарность за свою статью о «Последнем дне Помпеи» и хотел отблагодарить Брюллова за любезность, но не мог этого сделать потому, что вместе с его рисунком получил известие об его отъезде из Милана в Болонью. По смерти своего отца Филиппо Амброзоли просил профессоров Миланской академии оценить этот рисунок. Профессора сказали ему, что любители искусств, может быть, дадут за него большие деньги и за него всегда можно спросить тысячу франков. Филиппо Амброзоли продал этот рисунок Брюллова г. Бенардаки за девятьсот франков.

Железнов. «Живописное обозрение»

Во время моего пребывания в Риме Карл Брюллов занимался рисованием небольших портретов со своих сотоварищей, серьезной же работы я у него не видел. Был у него тогда большой портрет г. Давыдова, переименованного впоследствии в графа Орлова-Давыдова. Карл Павлович писал для него семейный портрет: жена Давыдова с ребенком сидит на балконе, а муж подъезжает на лошади. Портрет был почти окончен, и Брюллов назначил ему последний сеанс в час дня. Между тем, чувствуя утомительный жар, сидя за завтраком у Лепре, Брюллов снял с себя сюртук, жилет и галстук и в разговоре вспоминает, что в час будет Давыдов для последнего сеанса. Только что это было высказано, является Давыдов и учтиво напоминает Брюллову его обещание. Брюллов нисколько не смутившись, отвечает: «Признаюсь, сегодня я не расположен работать. Извините!»

Давыдов, ничего не отвечая, ушел. Брюллов Давыдова терпеть

---

[1] С которого Брюллов написал два портрета, один акварелью, а другой масляными красками. (Примечание *Железнова*).

не мог... Зато он восхищался его женою, рожденною княжною Барятинской.

Иордан, стр. 160

В 1834 г. Брюллов вернулся из Парижа в Милан и неожиданно появился на вечере у маркизы Висконти-Арагона. Хозяйка и гости встретили его так, как тогда встречали только его одного. Все окружили его, высказывали надежду, что он приехал в Милан перед открытием выставки, чтобы показать публике какое-нибудь новое свое произведение, как будто не хотели верить, что он приехал с пустыми руками и с удивлением спрашивали его: «Может ли быть, Брюллов, что вы ничего не выставляете?» Брюллов, задетый за живое публично и насмешливо сделанным ему намеком на его бессилие создать что-нибудь в ничтожный период времени, с той находчивостью, которая составляла отличительную черту его характера, прехладнокровно отвечал:

«Дайте мне холстину: я что-нибудь вам напишу». На другой же день он выпросил позволение занять на короткое время пустую комнату Брерского дворца, просидел в ней безвыходно семнадцать суток и написал картину: «Инеса де Кастро», которую жители Милана увидели в залах Брерского дворца через два дня после того, как в них открылась выставка. Профессор Миланской академии Джиованни Серви говорит, что, писавши эту картину, Брюллов доходил до такого положения, что по временам отрывался от работы, закрывал глаза, бросался в вольтеровское кресло и лежал в нем неподвижно минут пятнадцать или двадцать и снова принимался за работу. Миланские старожилы до сих пор хорошо помнят случай, побудивший Брюллова написать «Инесу де Кастро», и, слушая критические замечания о ней, с улыбкой говорят:

— Все это хорошо, но попробуйте написать такую картину в семнадцать дней.

Железнов. «Живописное обозрение»

Esposizione di' Bella Arti nelle Sale di Brera.
„L Eco..." [1]. *26 [?], 1834.*

Обратимся теперь к произведниям кавалера Брюллова. Они состоят из трех больших картин с фигурами в настоящую величину и представляют: портрет благородной дамы с девочкой и арапчонком, семейный портрет, в котором пейзаж занимает фон, и историческую картину, изображающую Инесу де Кастро посреди ее убийц...

Портрет благородной дамы хорошо задуман, хорошо расположен

---

[1] Выставка изящных искусств в Залах Брера. «Эхо [Милана?]»

и очень эффектен. Отделка аксессуаров, по нашему мнению, скорее чрезмерна, чем недостаточна и только некоторые складки шарфа на правой руке, нам кажется, не так верны и не так старательно выписаны, как все остальное. Тело, вообще, доведено до той оконченности, которую едва ли может превзойти воображение. Лицо девочки до того деликатно и живо, что, быть может, не отыщет себе равного ни в одной из картин, выставленных в этом году. Сверх того, мы не питаем надежды, что на каждой новой выставке увидим две руки, так же хорошо нарисованные, доведенные до такой же круглости и так же мягко написанные, как те, которые связывают между собой эту самую девочку и даму. В семейном портрете кав. Брюллов занял фон красивым пейзажем, а в нем широкими легкими чертами добился до прелестного эффекта. Вдобавок, он так хорошо все расположил, что фигуры, несмотря на их многочисленность и разнообразие, несмотря на данные им различные занятия и на обширность сцены, составляют прелестное гармоническое целое и ничуть не развлекают внимания зрителя. Вслед за тем, переходя к отдельным частям, мы находим в этой картине мужскую голову, написанную так живо и верно, что зритель почти ожидает, что она заговорит. Тут же представлена девочка, которая, как нельзя естественнее снимает с ножки башмак; мы тут видим, конечно, не всем доступное искусство передавать голое тело в воде и во всем поразительную свободу кисти. Только кое-где заметны некоторые полутона, как говорят, слишком тяжелые. Этот же недостаток, мы слышали, был отыскан в шее девочки на картине, о которой мы уже говорили.

Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ

„Barbiere di Siviglia", giornale dediceto alla amenita letterarie ec. Sabato 20 settembra, 1834[1].

Брюллов выставил две другие картины большего достоинства. Они не имеют ничего общего с историею: они портреты, однако, мало картин, на которые, так как на эти, можно указать художникам для того, чтобы они приняли их за образцы. Одна представляет портрет благородной дамы в рост, в настоящую величину, с девочкою, которая лукаво смотрит на нее с левой стороны и с маленьким арапом по правую руку. Дама, роскошная по формам и по одежде, как будто идет чтобы привлечь к себе взоры всех зрителей и, кажется, улыбается им. Голова ее написана сильно, колорит в ней выдержан, слит и заключает в себе тот блеск, ту правду, которые видит в [природе] художник, одаренный большим талантом, способный

---

[1] «Севильский цирюльник», журнал двенадцатый литературного развлечения и т. д. Суббота, 20 сентября, 1834.

передавать ее. Аксессуары великолепны, другие фигуры хороши, хотя написаны не так, как голова дамы, однако придают картине необыкновенный эффект.

Наконец, если вам угодно понять как велик гений Брюллова, обратите внимание на другую картину большого размера, на которой написаны портреты целого семейства. Вот уже несколько лет, как в заказных картинах этого рода изображаются сгруппированные фигуры, которые все сидят и, кажется, все утомлены живописцем. Брюллов представил написанное им семейство в роще, у озера. Супружеская чета сидит между растениями, в зелени, и радуется веселием своих детей, которые или бегают по траве резвятся или забавляются, пробуя войти в ближайшие к берегу струи озера. Все эти фигуры представлены в положениях новых, одушевленных и верных. В отдалении виден человек, который возвращается с охоты, а на... [слово неразборчиво] стороне сидит отдыхающая девочка. Таким образом, Брюллов превратил семейный портрет в картину, сочиненную с очаровательною правдою... Эта картина написана обыкновенною манерою художника, но тела в ней, как и в другой только что упомянутой картине, переданы вернее; а голова мужчины, который сидит и смотрит, доведена в картине до такой силы, что лучше мог бы написать только какой-нибудь венецианец XVI столетия. Эта голова и голова дамы — вот лучшие куски в произведениях, которые выставил Брюллов. Головы и остальные части других фигур исполнены бойкой кистью и слегка пройдены. Аксессуарное художник также пишет сразу, решительными чертами, не заботясь о тщательности отделки, иногда, можно сказать, подмалевком; но издали они всегда производят хорошее впечатление. Это живописец проворный, который соблазняет, обманывает; но проворство, доведенное до крайности, иногда вредит ему, как повредило в «Инесе».

Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ

„Biblioteca Italiana". Cav. Carlo Bruloff[1]. *Сентябрь, 1834.*

Мы не будем распространяться о портретах кавалера Брюллова, потому что уже имели несколько других случаев говорить, как искусно он умеет передавать оригиналы, которые берется списывать, и каких великих мастеров он, очевидно, придерживается в этом роде живописи. В этих второклассных своих произведениях он очень часто напоминает нам Вандиков, Рубенсов, Рембрандтов и Мурильо, отчасти сочностью тонов колорита, а отчасти смелым употреблением красок и теми способами, к которым они прибегали для достижения гармонии, эффекта и рельефа. Действительно, подходя к портрету

---

[1] «Библиотека Италии». Кавалер Карл Брюллов.

прекрасной благородной дамы, представленной в момент ее возвращения домой, встречаемой хорошенькой девочкой, которая грациозно обнимает ее, и сопровождаемой арапчонком, который принимает сброшенную ею с правого плеча персидскую шаль, зритель видит густое письмо, напоминающее живопись упомянутых авторов: удары кисти так смелы, что неопытный глаз может принять их за мозаику; но стоит только отойти на должное расстояние, и все сливается, удаляется и производит магическое очарование. На другом холсте, большего размера, художник соединил семь фигур одного и того же семейства в прохладе, на склоне красивого холма, покрытого тенью, падающей сзади от леса, и омытого снизу прозрачною водою источника. Трудно было бы решить, которой из двух частей тут должно отдать предпочтение: сочинению или исполнению. Маленький голый ребенок сидит по пояс в воде и, кажется, приглашает сойти с холма сестру, которая соглашается исполнить его просьбу. Другая, более взрослая девочка, поставила одну ногу в ручей, готовится ступить вперед другою ногою и поднимает рубашку до колен. Ребенок, сидящий на коленях у матери, которая раздевает его, кажется дрожит и показывает движениями, что хочет поскорее избавиться от одежды. Отец лежит за женою и, облокотясь на зеленую траву, радушно обращается к своему брату, идущему вперед в одежде охотника с ружьем и зайцем в руках. Здесь колорит совершенно светел и прозрачен; фигуры отделяются от холста волшебством одних полутонов и имеют большой рельеф. Вдобавок, каждая фигура занимает принадлежащее [место] и отличается особенным, свойственным ее возрасту колоритом. По части сходства и аксессуаров кавалер Брюллов имеет очень мало соперников, а потому мы заключаем, что его гений создает и подражает, ничем не стесняясь и всегда хорошо!..

Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ.

„Dell Ricoglitore italiano e straniero, sotto il titolo Belbe Arti“. № 10, Ottobre 1834. Palazzo Brera. Esposizione[1]

Если бы вздумали сказать, что по разумному умозаключению от автора картины, изображающей последний день Помпеи, нам не следовало бы ожидать доказательств таланта удивительнее тех, которые он представил на выставку в этом году, то поступили бы, конечно, неоткровенно; но, если бы вслед за этим мы сказали, что эти доказательства не достойны его кисти, то погрешили бы против

[1] «Об итальянских и зарубежных собирателях, почитающих изящные искусства». № 10, октябрь 1834. Палаццо Брера. Выставка.

справедливости. Скажем более и откровенно сознаемся, что мы были в высшей степени изумлены, узнав, что в краткий срок, в несколько месяцев, он был в состоянии исполнить произведение таких размеров и такого достоинства, и еще более уверились, что только такой опытный живописец, как господин кавалер Брюллов, мог положиться на могущество своего таланта, так сказать, смеяться над краткостью времени и доказать, что ему стоило только взять в руки кисть, чтобы дать холсту душу и жизнь. За эту дерзкую веру в себя мы, без сомнения, не можем похвалить его, мы бы хотели даже, чтобы он составил себе более верную идею о трудности своего искусства и знал, что публика не так легко удовлетворяется, как он, и, что произведение, за которое она превознесла бы похвалами художника менее искусного, было бы почти достойно порицания, если бы его исполнил тот, кто получил такие способности и приобрел такую опытность, как кавалер Брюллов. Высказав это, начнем рассматривать его картины нынешнего года.

Он выставил портрет в настоящую величину идущей благородной дамы. Левая рука ее лежит на плече девочки, которая приветливо на нее смотрит и, ласкаясь, прижимается к ней: а с правой ее руки беспорядочно падает шаль, подхваченная маленьким, грациозно согнувшимся арапом, который с любопытством смотрит на свою госпожу. Ее голубоватое атласное платье бросает вокруг нее много света; черные волосы в роскошных кудрях с обеих сторон обрисовывают ее лицо; из-за ее неплотно сжатых губ едва заметно виднеются зубы. Она поставила ногу на мягкий, тысячецветный ковер; движение ее фигуры и фигуры девочки прекрасно выражает, что они идут. На девочке надета коротенькая белая атласная юбка и черный бархатный [спенсер], который изящно обхватывает ее стан. Что касается до арапа, то он стоит за шалью и зритель видит только ничтожную часть его фигуры. На одной стороне комнаты, убранной богатыми и вычурными занавесками, стоит великолепная оттоманка. В отдалении за террасою показано озеро. Вот композиция этой картины и пусть всякий судит, виден ли в ней ум того, кто ее задумал. Эти три фигуры со всеми аксессуарами написаны свободною и сочною кистью. Видно, что тут художник дал волю своему воображению, но мало или совсем не заботился со вниманием ее окончить и даже не остановился на мысли, что, изображая лица, руки и кисти рук двух женщин, он должен был немножко нежнее окончить их. Но, пропуская это, что бы мы могли сказать об этой картине кроме того, что она — достойна такого отличного художника, каков кавалер Брюллов? Некоторые замечают, что правая нога дамы неверно поставлена, но мы с этим не согласны, и в общем находим только повод для восхищения.

3-я картина изображает семейный портрет. Под большим деревом, на правой стороне картины, лежит мужчина; по середине картины сидит женщина с пухленьким ребенком на коленях. На первом плане девочка в рубашке робко ставит ногу в пруд, куда уже погрузилась другая ее сестра, помоложе. Третья девочка развязывает свою обувь, чтобы следовать за своими сестрами. За этой группой, на левой стороне картины охотник несет зайца, а в отдалении видны поля. Композиция тут проста и, нам кажется, чрезвычайно естественная во всех своих частях. Движения всех детей, по нашему мнению, имеют много прелести: купание доставляет им невинную радость, написанную на их лицах. Вместе с ними радуется маленький ребенок, сидящий на коленях матери, которая смотрит на дочерей с выражением самодовольства и любви. Отец в спокойном положении отдыхает и хорошо сочинен; охотник также, нам показалось, хорошо поставлен. Все три фигуры — портреты, по отзыву публики, очень похожи. Относительно искусства можно сказать только, что тут кисть отличного художника неслась также легко и твердо, как и в других картинах.

Все предметы, мы находим, хорошо написаны, движения отличаются непринужденностью, и можно утверждать, что картина такого простого содержания не могла бы произвести лучшего впечатления. В пейзаже тоже, по нашему мнению, много правды. Конечно, если бы Брюллов немножко нежнее отделал тела девочек и матери, то придал бы еще более прелести своему произведению. Но хотя картина показалась нам не совсем оконченною, однако принудила нас сказать, что она очень эффектна и что все в ней назначено удивительным художником... Кто будет в состоянии поверить, что эти картины стоят кавалеру Брюллову немного более желания написать их?..

Перевел с итальянского М. Железнов. Архив ГРМ

...разговор прекратился, но дипломат взял на себя труд возобновить его.

— Если Вы любите искусства,— сказал он, обращаясь к княгине, — то я могу Вам сказать весьма приятную новость: картина Брюллова «Последний день Помпеи» едет в Петербург. Про нее кричала вся Италия, французы ее разбранили. Теперь любопытно узнать, куда склонится русская публика, на сторону истинного вкуса или на сторону моды.

Лермонтов. «Княгиня Лиговская»

Знаменитая картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи» уже около двух недель привезена в С.-Петербург и находится в Эрмитаже в той комнате, где покойный г. Дов рисовал портреты гене-

ралов. Говорят, что она будет в непродолжительном времени выставлена для публики.

«С.-Петербургские ведомости», 12 августа 1834

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Под каменным дождем, под воспаленным прахом
Толпами, стар и млад, бежит из града вон[1].

Пушкин

ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ

(Картина Брюллова)

Картина Брюллова — одно из ярких явлений XIX века. Это — светлое воскресение живописи, пребывавшей долгое время в каком-то полулетаргическом состоянии. Не стану говорить о причине этого необыкновенного застоя, хотя она представляет занимательный предмет для исследования; замечу только, что если конец XVIII столетия и начало XIX века ничего не произвели полного и колоссального в живописи, то зато они много разработали ее части. Она распалась на бесчисленные атомы и части. Каждый из этих атомов развит и постигнут несравненно глубже, нежели в прежние времена. Заметили такие тайные явления, каких прежде никто не подозревал. Вся та природа, которую чаще видит человек, которая его окружает и живет с ним, вся эта видимая природа, вся эта мелочь, которой пренебрегали великие художники, достигли изумительной истины и совершенства. Все наперерыв старались заметить тот живой колорит, которым дышит природа. Все тайное в ее лоне, весь этот немой язык пейзажа подмечены или, лучше сказать, украдены, вырваны из самой природы; хотя все это украдено отрывками, хотя все произведения этого века похожи более на опыты или, лучше сказать, записки, материалы, свежие мысли, которые наскоро вносит путешественник в свою книгу с тем, чтобы не позабыть их и чтобы составить из них после нечто целое. Живопись раздробилась на низшие ограниченные ступени: гравировка, литография и многие мелкие явления были с жадностью разрабатываемы в частях. Этим обязаны

[1] Начало стихотворения Пушкина (1834). Написано по поводу картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Сохранился рядом с этим стихотворением рисунок Пушкина, изображающий центральные фигуры картины Брюллова.

мы XIX веку. Колорит, употребляемый XIX веком, показывает великий шаг в знании природы. Взгляните на эти беспрестанно появляющиеся отрывки, перспективы, пейзажи, которые решительно в XIX веке определили слияние человека с окружающей природой: как в них делится и выходит окинутая мраком и освещенная светом перспектива строений! как сквозит освещенная вода, как дышит она в сумраке ветвей! как ярко и знойно уходит прекрасное небо и оставляет предметы перед самыми глазами зрителя! какое смелое, какое дерзкое употребление теней там, где прежде вовсе их не подозревали! и вместе, при всей этой резкости, какая роскошная нежность, какая подмечена тайная музыка в предметах обыкновенных, бесчувственных! Но что сильнее всего постигнуто в наше время, так это освещение. Освещение придает такую силу и, можно сказать, единство всем нашим творениям, что они, не имея слишком глубокого достоинства, показывающего гений, необыкновенно приятны для глаз. Они общим выражением своим не могут не поразить, хотя, внимательно рассматривая, иногда увидишь в творце их необширное познание искусства.

Возьмите все беспрестанно являющиеся гравюры, эти отпрыски яркого таланта, в которых дышит и веет природа так, что они, кажется, как будто оцвечены колоритом. В них заря так тонко светлеет на небе, что, всматриваясь, кажется видишь алый отблеск вечера, деревья, облитые сиянием солнца, как будто покрыты тонкой пылью, в них яркая белизна сладострастно сверкает в самом глубоком мраке тени. Рассматривая их, кажется, боишься дохнуть на них. Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделался целью и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что XIX век есть век эффектов. Всякий, от первого до последнего, торопится произвесть эффект, начиная от поэта до кондитера, так что эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, XIX век, по странной причуде своей, наконец обратится ко всему безэффектному. Впрочем, можно сказать, что эффекты более всего выгодны в живописи и вообще во всем том, что видим нашими глазами. Там, если они будут ложны и неуместны, то их ложность и неуместность тотчас видна всякому. Но в произведениях, подверженных духовному оку, совершенно другое дело. Там они, если ложны, то вредны тем, что распространяют ложь, потому что простодушная толпа без рассуждения кидается на блестящее. В руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина; но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного понимателя они отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия. Но все это, однако ж, не от-

носится к нынешнему делу. Должно признаться, что в общей массе стремление к эффектам более полезно, нежели вредно: оно более двигает вперед, нежели назад, и даже в последнее время подвинуло все к усовершенствованию. Желая произвести эффект, многие более стали рассматривать предмет свой, сильнее напрягать умственные способности. И если верный эффект оказывался большей частью только в мелком, то этому виною безлюдие крупных гениев, а не огромное раздробление жизни и познаний, которым обыкновенно приписывают. Притом стремление к эффектам обделало многие части чрезвычайно удовлетворительно и резкой своей очевидностью сделало их доступными для всех. Не помню, кто-то сказал, что в XIX веке невозможно появление гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь XIX века. Это совершенно несправедливо, и такая мысль исполнена безнадежности и отзывается каким-то малодушием. Напротив, никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена; никогда не были для него так хорошо приготовлены материалы, как в XIX веке. И его шаги уже, верно, будут исполински и видимы всеми от мала до велика.

Картина Брюллова может назваться полным, всемирным созданием. В ней все заключилось. По крайней мере, она захватила в область свою столько разнородного, сколько до него никто не захватывал. Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целой массой. Всякому известны прекрасные создания, к которым принадлежат: «Видение Валтазара», «Разрушение Ниневии» и несколько других, где в страшном величии представлены эти великие катастрофы, которые составляют совершенство освещения, где молния в грозном величии озаряет ужасный мрак и скользит по верхушкам голов молящегося народа. Общее выражение этих картин поразительно и исполнено необыкновенного единства, но в них вообще только одна идея этой мысли. Они похожи на отдаленные виды; в них только общее выражение. Мы чувствуем только страшное положение всей толпы, но не видим человека, в лице которого был бы весь ужас им самим зримого разрушения. Ту мысль, которая виделась нам в такой отдаленной перспективе, Брюллов вдруг поставил перед самыми нашими глазами. Эта мысль у него разрослась огромно и как будто нас самих захватила в свой мир. Создание и обстановку своей мысли произвел он необыкновенным и дерзким образом: он схватил молнию и бросил ее целым потопом на свою картину. Молния у него залила и потопила все, как будто бы с тем, чтобы все выказать, чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя. Оттого на всем у него разлита необыкновенная

яркость. Фигуры он кинул сильно, такой рукой, какой мечет только могущественный гений: эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств; этот гордый атлет, издавший крик ужаса, силы, гордости и бессилия, закрывшийся плащом от летящего вихря каменьев; эта грянувшая на мостовую женщина, кинувшая свою чудесную, еще никогда не являвшуюся в такой красоте руку; этот ребенок, вонзивший в зрителя взор свой; этот несомый детьми старик, в страшном теле которого дышит уже могила, оглушенный ударом, которого рука окаменела в воздухе с распростертыми пальцами; мать, уже не желающая бежать и непреклонная на моления сына, которого просьбы, кажется, слышит зритель; толпа, с ужасом отступающая от строений или со страхом, с диким забвением страха взирающая на страшное явление, наконец, знаменующее конец мира; жрец в белом саване, с безнадежной яростью мечущий взгляд свой на весь мир, — все это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего.

Я не стану изъяснять содержание картины и приводить толкования и пояснения на изображенные события. Для этого у всякого есть глаз и мерило чувства; притом же это слишком очевидно, слишком касается жизни человека и той природы, которую он видит и понимает, потому-то они доступны всем от мала до велика; я замечу только те достоинства, те резкие отличия, которые имеет в себе стиль Брюллова, тем более, что эти замечания, вероятно, сделали немногие. Брюллов первый из живописцев, у которого пластика достигла верховного совершенства. Его фигуры, несмотря на ужас всеобщего события и своего положения, не вмещают в себя того дикого ужаса, наводящего содрогание, каким дышат суровые создания Микеля-Анжела. У него нет также того высокого преобладания небесно-непостижимых и тонких чувств, которыми весь исполнен Рафаэль. Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своей красотой. У него не так, как у Микеля-Анжела, у которого тело только служило для того, чтобы показать одну силу души, ее страдания, ее вопль, ее грозные явления, у которого пластика погибала, контура человека приобретали исполинский размер, потому что служили только одеждою мысли, эмблемою, у которого являлся не человек, но только его страсти. Напротив того, у Брюллова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы. Страсти, чувства, верные, огненные, выражаются на таком прекрасном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения. Когда я глядел в третий, в четвертый раз, мне казалось, что скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершен-

стве древними, что скульптура эта перешла, наконец, в живопись и сверх того проникнулась какой-то тайной музыкой. Его человек исполнен прекрасно-гордых движений; женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, незаметными, ангельскими чертами, — она женщина страстная, сверкающая, южная, италианская во всей красоте полудня, мощная, крепкая, пылающая всей роскошью страсти, всем могуществом красоты, — прекрасная как женщина. Нет ни одной фигуры у него, которая бы не дышала красотой, где бы человек не был прекрасен. Все общие движения групп его дышат мощным размером и в своем общем движении уже составляют красоту. В создании их он так же крепко и сильно правит своим воображением, как житель пустыни арабским бегуном своим. Оттого вся картина упруга и роскошна.

Вообще во всей картине выказывается отсутствие идеальности, то есть идеальности отвлеченной, и в этом-то состоит ее первое достоинство. Явись идеальность, явись перевес мысли, и она бы имела совершенно другое выражение, она бы не произвела того впечатления; чувство жалости и страстного трепета не наполнило бы души зрителя, и мысль прекрасная, полная любви, художества и верной истины, утратилась бы вовсе. Нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое, стремящее вихрем душевное наслаждение, — нам жалка наша милая чувствительность, нам жалка прекрасная земля наша. Он постигнул во всей силе эту мысль. Он представил человека как можно прекраснее; его женщина дышит всем, что есть лучшего в мире. Ее глаза, светлые, как звезды, ее дышащая негою и силою грудь обещают роскошь блаженства. И эта прекрасная, этот венец творения, идеал земли, должна погибнуть в общей гибели, наряду с последним презренным творением, которое недостойно было и ползать у ног ее. Слезы, испуг, рыдание — все в ней прекрасно.

Видимое отличие или манера Брюллова уже представляет тоже совершенно оригинальный, совершенно особенный шаг. В его картинах целое море блеска. Это его характер. Тени его резки, сильны, но в общей массе тонут и исчезают в свете. Они у него, так же как в природе, незаметны. Кисть его можно назвать сверкающей, прозрачной. Выпуклость прекрасного тела у него как будто просвечивает и кажется фарфоровой; свет, обливая его сиянием, вместе проникает его. Свет у него так нежен, что кажется фосфорическим. Самая тень кажется у него как будто прозрачною и, при всей крепости, дышит какою-то чистою, тонкою нежностью и поэзией.

Его кисть остается навеки в памяти. Я прежде видел одну только его картину — семейство Витгенштейна. Она с первого раза вдруг врезалась в мое воображение и осталась в нем вечно в своем ярком

блеске. Когда я шел смотреть картину «Разрушение Помпеи», у меня прежняя вовсе вышла из головы. Я приближался вместе с толпою к той комнате, где она стояла, и на минуту, как всегда бывает в подобных случаях, я позабыл вовсе о том, что иду смотреть картину Брюллова. Но когда я взглянул на нее, когда она блеснула передо мною, в мыслях моих, как молния, пролетело слово: «Брюллов!» Я узнал его. Кисть его вмещает в себе ту поэзию, которую только чувствуешь и можешь узнать всегда: чувства наши всегда знают и видят даже отличительные признаки, но слова их никогда не расскажут. Колорит его так ярок, каким никогда почти не являлся прежде, его краски горят и мечутся в глаза. Они были бы нестерпимы, если бы явились у художника градусом ниже Брюллова, но у него они облечены в ту гармонию и дышат той внутреннею музыкою, которой исполнены живые предметы природы.

Но главный признак, и что выше всего в Брюллове — так это необыкновенная многосторонность и обширность гения. Он ничем не пренебрегает: все у него, начиная от общей мысли и главных фигур до последнего камня на мостовой, живо и свежо. Он силится обхватить все предметы и на всех разлить могучую печать своего таланта. Обыкновенно художник прежних времен всегда почти избирал себе какую-нибудь одну сторону и в нее погружал весь талант свой, развивавшийся оттого в необыкновенном и каком-то отвлеченном величии. Рафаэль обыкновенно писал одни только лица, одно развитие на них небесных страстей и помышлений; все прочее, даже одежду, бросал он доделывать ученикам своим. Все другие великие художники, настроенные высокостью религиозною или высокостью страстей, небрегли об окружающем и второстепенном в их картинах. У них небо является всегда бурое, облака похожи более на копны сена или на гранитные массы, дерево или детски-однообразно своей правильностью или негармонически-безобразно своей неправильностью. Но у Брюллова, напротив, все предметы, от великих до малых, для него драгоценны. Он силится схватить природу исполинскими объятиями и сжимает ее со страстью любовника. Может быть, в этом ему помогла много раздробленная разработка в частях, которую приготовил для него XIX век. Может быть, Брюллов, явившись прежде, не получил бы такого разностороннего и вместе полного и колоссального стремления. Оттого-то его произведения, может быть, первые, которые живостью, чистым зеркалом природы доступны всякому.

Его произведения первые, которые может понимать (хотя неодинаково) и художник, имеющий высшее развитие вкуса, и не знающий, что такое художество. Они первые, которым сужден завидный удел пользоваться всемирной славой, и высшей степенью

их есть до сих пор — «Последний день Помпеи», которую по необыкновенной обширности и соединению в себе всего прекрасного можно сравнить разве с оперою, если только опера есть действительно соединение тройственного мира искусств: живописи, поэзии и музыки.

Гоголь, «Арабески»
1834, август

А. Н. Демидов — К. П. Брюллову. 24 сентября 1834. С.-Петербург.

Достославную сию картину я всеподданнейше поднес государю императору и удостоился благосклонного принятия. Его вел-во соизволил повелеть столь редкий и примерный оригинал русского художника поставить в Академию художеств, где теперь и устраивается для нее особливая зала. Жаль одного, что вас здесь не было самих, когда все восхищались зрелищем произведения и необыкновенного гения вашего. Вы увидели бы, что значит чувство русских к своему единоземцу; без сомнения, вас бы это порадовало и придало более желания к порывам на будущие предприятия по искусству, столь уважаемому. Советую вам, не опасаясь ничего, когда вы кончите казенную работу, не терять случая сюда приехать; вы чрез свой приезд выиграете много и удержаны здесь не будете.

Архив Брюлловых, стр. 151

В сентябре месяце 1882 г. живописец Микель-Анжело Фумазалли подарил Брерской картинной галерее портрет своего отца Иньяцио, написанный Брюлловым масляными красками в Милане в 1834 г.

Железнов. «Живописное обозрение»

25 сентября... Имели рассуждение, что картина художника Карла Брюллова, бывшего воспитанника Академии и пенсионера Общества поощрения художников, «Последний день Помпеи», приобретшая ему славу в Италии и увенчанная Академией художеств в Париже, имеет неоспоримо величайшие достоинства, ставящие ее в число необыкновенных в нынешнее время художественных творений в Европе, и потому Совет АХ признает справедливым и находит себя обязанным явить К. Брюллову особенный знак своего уважения к высоким его дарованиям и искусству; поелику же, *во-первых:* прибавления к установлениям Академии в §4 подраздел, «е», постановлено: возводить в звание профессора отличившегося в бытность свою за границею пенсионера по возвращении его в отечество и по исполненной заданной ему от Совета программе; следовательно, без особого его вел-ва разрешения Совет не имеет права при-

знать г. Брюллова профессором, хотя он вполне того заслуживает, и *во-вторых:* по постановлениям Академии существует в оной звание Почетного вольного общника, в которое возводятся ею известные художники во уважение отличных талантов или пользы, принесенной ими художествам, каковое почетное звание не приносит, впрочем, тех преимуществ, какие сопряжены со званием профессора, то, вследствие сего, определено: художника Карла Брюллова, удостоив (избранием) в Почетные вольные общники, повергнуть вышеписанное обстоятельство на высочайшее государя императора благоуважение и всеподданнейше просить в разрешение повеления: быть ли Карлу Брюллову профессором с теми преимуществами, которые присвоены сему званию и которое в нынешнем случае может быть дано ему государем императором не в пример другим, или до возвращения его в отечество и получения профессорского звания установленным порядком состоять ему в звании Почетного вольного общника? Каковое определение Совета представить на утверждение Общего собрания Академии...

29 ноября... По предписанию г. министра импер. двора (по вх. кн. № 1825), коим вследствие представления г. Президента сей Академии, уведомляет, что государь император не соизволил изъявить высочайшего соизволения на возведение художника Карла Брюллова в звание профессора, а соизволили отозваться, что в сем случае надлежит держаться устава. Вместе с тем его величество, желая изъявить новый знак всемилостивейшего внимания к отличным дарованиям сего художника, благоволил пожаловать его кавалером ордена св. Анны 3 степени.

Петров, ч. II, стр. 320—322. Извлечение из определений Совета АХ

А. А. Иванов — в Общество поощрения художников.
(Ноябрь 1834. Рим).

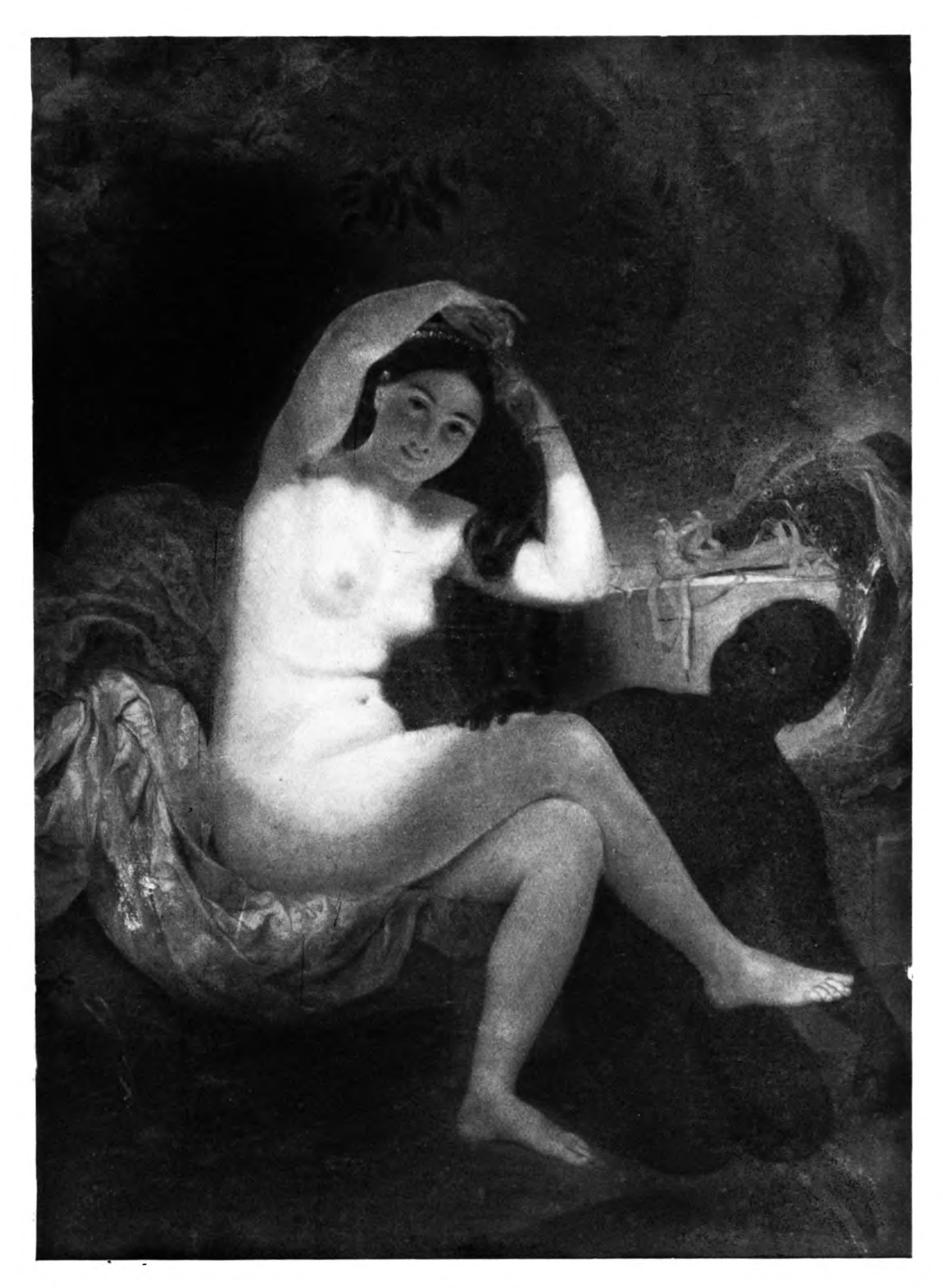
Известие о состоянии соотечественных художников в Риме, без сомнения, любопытно будет для вас. Главное внимание наше устремлено должно быть на Брюлло, как на сильнейшего в искусстве, или вполне сформировавшегося, живописца всеобъемлющего или исторического. Разочтем же теперь все способы, коими пользовался сей великий человек нашего времени, исчислим и его ошибки и упомянем об упущении правящих людей, дабы следующим пенсионерам не подать повода испортить нравственность свою.

Вообще надобно сказать, напрасно Брюлло обвинили в потере времени, в лености и проч. В его время в нашей Академии художеств науки были в совершенном расстройстве: надобно было изучить языки иностранные и начитаться всего того, что требует просвещенный наш век от художника.



Последний день Помпеи. 1833. ГРМ

Х., м. 456,5 × 631



Вирсавия. 1832. ГТГ
Х., м. 173×125,5



Ю. П. Самойлова с арапченком. 1832—1834. Местонахождение неизвестно
Х., м.



Долина Дельфийская. 1835. ГМИИ
Акварель

Таким образом, наш славный живописец, созревая книжными познаниями, не мог в то же время скоро производить свои практические производства и казался ленивым в глазах невежд.

Остановка в исправной присылке денег на его содержание встревожила его, наконец, до такой степени, что вспыльчивый художник послал назад вам, когда получил, и подвергнулся вашему гневу. Долго зрела его композиция «Последний день Помпеи» в голове его, чертил он ее в альбомах своих и, наконец, решил ее в огромной величине. Рим смотрит с признательностью на него, и мы полагаем, что сей результат его просвещения, без сомнения, порадует и всех соотечественников.

Иванов, стр. 51—52

А. А. Иванов — в Комитет Общества поощрения художников. Ноября 27 1834. Рим.

Самый Брюлло, если сделал вещь, достойную всеобщего внимания и похвалы, то не ранее как по десятилетнем периоде времени. Многие же весь их век в Риме ограничиваются копированием.

Рукописный отдел Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина

Возвращению из Рима обоих братьев Брюлло предшествовала громкая слава картины младшего из них — Карла. Об ней были сообщения из-за границы, восторгам не было конца, и Петербург с нетерпением ожидал ее появления на выставке. Наконец появился и сам маленький творец ее (Карл Брюлло был очень маленького роста). Картина была помещена в зале Академии художеств и заняла почти всю стену. Все бросились смотреть ее, и восторг был всеобщий. Она поражала смелостью выбора сюжета, историческим положением лиц, изображенных на ней, в то же время — правильностью рисунка и силою красок и теней. На меня она подействовала опьяняюще. Звезда дяди Карла заблестела.

Соколов, стр. 63

В картине «Последний день Помпеи» каждая фигура имеет особый оттенок, дышит жизнью и правдой, хотя, по многочисленности этих фигур, Брюллов и не мог рисовать их с натуры. Он так хорошо воспользовался двойным освещением этих фигур, — солнечным и Везувия, — как ни один художник. В противоположность картине Бруни («Воздвижение Моисеем медного Змия»), где все страдает и мучится, у Брюллова все основано на любви. В «Последнем дне Помпеи» любовь царит везде: любовь к отцу, любовь к детям, любовь к золоту и т. д., даже мальчик схватывает птичку с любовью, для того чтобы спасти ее.

Солнцев, стр. 630

Л. П. Витгенштейн — К. П. Брюллову. 6 декабря 1834. Каменки.

Я никогда не забуду приятного времени, которое мы вместе проводили в Риме и Флоренции и когда вы с таким восхищением писали портреты детей моих. Я не говорю вам ничего о том, что чувствовал, когда читал и слышал справедливые похвалы, которые насчет вашего таланта изливались по всей Европе, ибо трудно выразить, но, верно, никто из друзей ваших не принимал в этом столько участья, как я! Дабы и мне иметь какое-либо чрезвычайное произведение вашего таланта, прошу вас написать мне, когда будете внушены вашим поэтическим духом, картину, какую хотите, за которую назначаю вам 25.000 рублей.

Архив Брюлловых, стр. 138

А. М. Горностаев — А. П. Брюллову. 28 декабря 1834. Рим.

Братца вашего (Карла Павловича) я нашел в Болонии, где ему так нравится, что он, кажется, намерен там и поселиться. И в самом деле, место, где он думает построить дачу в афинском духе, прелестно, виды очаровательны.

Узнавши, что картина его была освещена с правой стороны, очень жалел, что не осветили с левой стороны, с которой она была и писана. Он мне сообщил свою гигантскую мысль — представить в картине то время, когда варвары разграбляют Рим. С каким наслаждением провел я время, слушая его истинно поэтические разговоры. Карл Павлович недели полторы, как приехал сюда, думая на короткое время, но, кажется, пробудет более нежели полагал. Теперь он занимается здесь большим акварельным портретом Потоцкой.

Архив Брюлловых, стр. 147

Л. П. Витгенштейн — К. П. Брюллову. [1834]

Не знаю, исполнил ли г. Мариетти мою комиссию, которому я поручил благодарить вас от всего сердца за проект монумента покойной жены моей: он так хорош, что я решился поручить его здесь сделать (с маленькими переделками) нашему скульптору С. И. Гальбергу.

Архив Брюлловых, стр. 139

Из Милана Брюллов уехал в Болонью, из Болоньи возвратился в Рим, а из Рима вместе с графом Орловым-Давыдовым отправился в Грецию и в Малую Азию, но все, что я знаю об этом, читатели найдут в статье болонского литератора Микельанжело Гуаланди.

Железнов. «Живописное обозрение»





ПУТЕШЕСТВИЕ НА ВОСТОК

май — декабрь 1835

К. П. Брюллов — Секретарю Флорентийской академии.
16 мая 1835. Рим.

Сегодня ночью я отправляюсь в Грецию и в Малую Азию в художественную и литературную экспедицию в сопровождении архитектора и археолога, на счет графа Давыдова, который также едет с нами.

Архив ГРМ. Фонд 47-648

Рим. Суббота 4/16 мая 1835 года. Давно уже беспокоило меня желание посетить Восток... я уже три месяца занимаюсь приготовлениями к отъезду; наконец сегодня окончил их и отправляюсь из Рима. Спутниками моими будут знаменитый художник Брюллов, архитектор и член Петербургской Академии художеств Ефимов и прусский антикварий доктор Крамер, которые вместе со мною возвратятся в Рим. Двое первых обязываются снять виды с мест и строений, которые мы будем осматривать, а последний — списывать надписи на развалинах, которые нам встретятся...

Анкона, Среда 8/20. Отправившись из Рима в субботу ночью в весьма тесной и беспокойной карете с Брюлловым и с каким-то начальником папских жандармов, я очутился в следующее утро в окрестностях Чивита Кастелляна. ... мы очутились у так называемой школы Гомера, небольшого строения, имеющего вид храма циклопского рода.

Рисунок, начатый Брюлловым, даст понятие как о прелестном виде моря, врезывающегося многими заливами с обеих сторон острова ... так и об этом древнейшем и массивном роде архитектуры, сооружавшей здания из огромных камней, многоугольной или четвероугольной формы, ничем между собой не связанных...

Мы нашли с помощью наших провожатых остатки знаменитого храма Юпитера Олимпийского... Приложенный рисунок Брюллова дает точное понятие о положении этого полуотрытого храма: прочие части погребены в земле.

Я возвратился в Триполицу, когда уже начинало смеркаться; и когда все художники, путешествовавшие со мною, собрались, все мы сели ужинать. Брюллов кончил два маленькие вида долин, пройденных нами после храма Аполлона. Краски его удивительно как натуральны и передают с необыкновенной верностью все цвета, которым подобных, по моему мнению, нельзя найти нигде, кроме Греции. Разговор Брюллова приятен, как картина, ибо он все замечал и кует новые слова для собственных мыслей. После ужина завязался жаркий спор об архитектуре. Речь шла о Пестуме, о Парфеноне, о прусском архитекторе Шинкеле, о патрицианских ложах и проч. и проч. Каждый остался при своем мнении, как то бывает обыкновенно. Брюллов вмешивался в разговор только изредка, как стрелок, который, выстрелив раз или два, но метко, потом выходит из сечи и наблюдает за ней в некотором расстоянии.

Брюллов сделал легонький рисунок всей долины, храма и отдельный — горы Апезас, на которой были приносимы жертвы Юпитеру и которая имеет форму большого натурального алтаря.

Орлы, которых я насчитал шесть, парили над двумя утесами Пациасса. Я оставил дорогу и пошел с Брюлловым на каменную гору искать остатков храма... Эскиз Брюллова весьма для меня драгоценен, потому что он изображал вообще место, и будет мне напоминать также пасмурную погоду, в которой мы его видели.

Деревня стоит у подошвы крутой горы, на которой видны остатки городских Херонейских стен с башнями... вид, начатый Брюлловым, дает понятие о сих остатках...

Место, где два славные ключа выходят из основания крутой скалы, весьма свежо и красиво. Я насилу мог поднять изнуренного Брюллова, чтобы показать ему этот вид; но когда он был на месте, то оно ему так понравилось, что Брюллов поторопился написать его при последних сумерках вечера...

Перед нами была гора Диафорти, древний Лукаиос, которую Аркадийцы почитали жилищем Юпитера. Она явилась нам, окруженная всеми атрибутами царя богов. Тучи клубились около ее вер-

шины и придавали свинцовый вид всей этой прекрасной, но дикой долине... Мы слышали отдаленный гром и видели орла, парящего над горою.

Из двух рисунков Брюллова один дает понятие о горе Диафорти и о странном отемнении ее, а другой об удивительном переходе красок, когда погода стала проясняться.

Среда 1/13 июля. Переход от трудной дороги к покойной теперешней жизни не обошелся для нас без худых последствий: Брюллов получил от неосторожного купанья в море, в котором сидел часа полтора во время полуденного жара, сильный солнечный удар. Болезнь началась болью в спине и лихорадкой и увеличилась невозможностью спать в нашей прозрачной квартире...

По рекомендации посланника я просил лейбмедика короля, доктора Видмера, навещать нашего больного. Он уже два раза пустил ему кровь очень обильно, но лихорадка все его не оставляет, и больной часто бывает в бреду...

Я могу проводить бо́льшую часть дня у постели Брюллова, который показывает редкое терпение и твердость.

Воскресенье 5/17 июля. Болезнь Брюллова все в одном положении, и он еще не вышел из опасности.

Среда 8/20 июля. Брюллову, слава богу, гораздо лучше и по всему видно, что здоровье его возвращается; он рисует разные фигурки на сосновом столике, который стоит возле его постели...

Четверг 16/28 июля. Я возвратился вчера вечером из Эгины, оставив на бриге «Фемистокль» Брюллова, для которого морской воздух полезнее Афинского...

Общество, которое с такими великими надеждами и с таким предприимчивым духом отправилось со мною из Анконы, теперь рассыпалось... Доктор Крамер отстал еще в Афинах; Брюллов плывет за нами на «Фемистокле» в веселой компании знакомых и один только Ефимов остался неразлучным моим товарищем.

Июля 18/30. Под вечер, когда воздух несколько освежился, по приглашению капитана «Ифигении», поплыл я с ним на баркасе по заливу, в направлении к местечку, у которого с одной стороны оканчивается Смирнский залив. Только что отправились мы в обратный путь, как один из бывших с нами матросов указал нам на приближавшийся бриг, и мы скоро узнали нашего «Фемистокля». Он уже стоял на якоре, когда мы возвратились в Смирну. Нетерпеливо хотел я увидеться с моим спутником Брюлловым, чтобы распорядиться с ним насчет дальнейшего пути, но ему было уже не до путешествия

по суше: он вкусил спокойную жизнь на корабле, хорошо снабженном всем нужным, и не хотел более подвергаться лишениям и опасностям пути, как, впрочем, не был любопытен посмотреть на Восток. У меня нет ничего из трудов его, кроме нескольких легких эскизов, и, бог знает, будут ли другие живописцы в состоянии сделать из них что-нибудь целое. Но с судьбой нельзя бороться. Жаль только, что я не мог заранее этого предвидеть. «Фемистокль» и «Ифигения» отправляются завтра в Константинополь; Брюллов плывет на первом...

Августа 8/20 пятница. Два наши корабля, отправившиеся из Смирны за несколько дней до моего оттуда отбытия, только третьего дня прибыли сюда и стояли теперь на якоре в Босфоре. Северный ветер долго задерживал их близ устья Дарданеллов, но «Фемистокль» пробился через узкий пролив с удивительной ловкостью, и англичане, посещающие док Джозеппино, рассказывали мне, что капитан «Фемистокля» заслужил при сем случае удивление опытнейших английских моряков...

Августа 14/26 четверг. Я застал бóльшую часть моих знакомых в Буюк-Дере, весьма занятых приготовлениями к театральному представлению, в котором, разумеется, должны были участвовать актеры большого света, за неимением настоящих. Я узнал о приготовлениях потому, что ко мне прислали за моей широкой белой дорожной шляпой, полагая, что она может произвести большой эффект на сцене. Но вместо того чтобы отдать шляпу, я подумал: не сделаю ли еще лучше, если поеду сам на праздник... Я нашел Брюллова уже завербованного не в актеры, а в декораторы. Он написал прелестную декорацию, где игривость его гения выразилась в самых смешных сближениях. Счастлив человек, когда он может, подобно Брюллову, занимать и уединенную мастерскую и место в обществе!..

Давыдов. «Путевые записки»

Июня 4 дня... По предписанию г. министра императорского двора, с препровождением для сведения копии с отношения, полученного его светл. от посланника нашего в Риме графа Гурьева, о выданных им находящимся там художникам Ефимову и Брюллову паспортах для сопровождения камер-юнкера Давыдова при поездке его в Левант...

Государь император высочайше повелеть соизволил: находящихся в Италии художников Брюллова и Бруни вызвать в С.-Петербург для занятия профессорских должностей в Академии художеств. ...его

светлость объявил сию высочайшую волю г. посланнику нашему в Риме графу Гурьеву для надлежащего исполнения.

Петров, ч. II, стр. 326. Извлечение из определений Совета АХ

Ноября 26 дня... Государь император высочайше повелеть соизволил: отъезд художника Бруни в Россию отсрочить до января месяца 1836 г. для окончания начатой им картины, изображающей Моисея; что же касается до художника Брюллова, то повеление по сему предмету сообщено посланником нашим в Риме таковому же посланнику в Греции для объявления оного г. Брюллову.

Петров, ч. II, стр. 330. Извлечение из определений Совета АХ

В 1835 году я встретил Брюллова в Афинах. Он оставался здесь, покинув общество нескольких литераторов и артистов, предпринявших было составление живописного и ученого сочинения о Востоке, по приглашению одного щедрого любителя наук и искусства. Предприятие это, однако ж, почему-то не приводилось в исполнение, а впоследствии и совсем рушилось.

В это время злокачественная желтая лихорадка сильно развилась в Афинах, особенно свирепствуя между баварцами, недавно прибывшими с королем Оттоном и еще не свыкшимися с климатом Греции. Пришельцы умирали, как мухи, и Брюллов также чуть было не сделался жертвой страшной эпидемии. Но жестокая болезнь не отняла у искусства одного из лучших его представителей. Брюллов выдержал болезнь и стал медленно поправляться. Оставляя в это время Грецию, я пригласил его, уже выздоравливающего, с собою на бриг «Фемистокль», отправлявшийся под командой капитана Корнилова в Константинополь.

Вскоре мы вышли в Архипелаг... Время было прекрасное, погода тихая... Тинос, Парос и другие очаровательные острова Архипелага приводили нас в восхищение. Воздух, море, небо, впечатления чудной природы,— все это соединилось вместе, чтобы вдохнуть в нашего художника здоровье и хорошее расположение духа.

Брюллов был необыкновенно оживлен и весел во время нашего морского путешествия. Здесь нарисовал он свой акварельный портрет вместе с портретами моим, капитана и всех офицеров брига. Между тем плавание наше значительно замедлилось в Дарданеллах совершенно противным ветром и обратным течением. Множество судов под флагами различных наций неподвижно оставалось в проливе уже целые одиннадцать дней, ожидая попутного ветра. Это обстоятельство послужило поводом к проявлению новой отличительной черты гениального художника: его проницательности. Не имея никакого

понятия о мореходном искусстве, но обладая огромной наблюдательностью, Брюллов заметил, что в том месте Дарданелл, где пролив делает поворот, огибая берег, стремление воды, хотя и противное нам самою быстротой своей образует на некотором протяжении обратное течение вблизи самого берега. Кроме того, он заметил еще, что в момент захождения солнца в проливе ежедневно водворяется минут на пять совершенное безветрие. И вот великому художнику пришло в голову, что для выхода за поворот пролива на попутное течение стоило бы только нашему бригу попасть на эту узкую прибрежную полосу, чтобы, пользуясь вечерним пятиминутным штилем, добраться по этой полосе до попутного стремления. Замечание свое Брюллов сообщил капитану брига. Капитан согласился с возможностью такого маневра, но в то же время не решался привести его в исполнение, основательно опасаясь неудачи, последствием которой был бы стыд для русского экипажа перед лицом многочисленных иноземных свидетелей неудачной попытки. Но Брюллов настаивал и не ослабевал в своих убеждениях и доказательствах до тех пор, пока не уговорил почтенного хозяина брига попробовать счастья. Бриг тронулся по направлению к берегу, и в то же время сотни любопытных глаз и десятки зрительных труб устремились на нас со всех судов, которые в течение одиннадцати дней разделяли с нами невольную неподвижность и бездействие. Очевидно было, что никто не понимал нашего маневра, и все считали его безрассудным. Каково же было всеобщее изумление, когда, попав на струю прибрежного стремления, наш бриг весьма легко проскользнул по ней до поворота пролива и вышел на более широкое место, где уже мог понемногу двигаться вперед с помощью искусного лавирования... Громкие аплодисменты и крики приветствовали нас со всех кораблей,— и Брюллов торжественно принял на свой счет эту почесть, которой, впрочем, никто у него и не оспаривал... Тот же маневр другим судам не удался потому, что они пропустили 5 минут штиля, составлявшего существенное условие успеха...

Плаванье наше окончилось прибытием в Буюк-Дере, где мы и поселились. Я расположился с Брюлловым в одном и том же доме и даже в одной комнате. В это время общество в Буюк-Дере готовилось к домашнему спектаклю: разучивали «Медведь и паша». Брюллов с радостью принялся за декорации и так ревностно занялся ими, что даже не торопился осматривать Константинополь, и действительно не видел его до тех пор, пока не разделался с декорациями. Одно из этих случайных и торопливых произведений кисти великого художника может назваться истинным шедевром декоративного искусства и до сих пор сохраняется в доме австрийского посольства, где в то время был устроен театр.

После декораций Брюллов принялся за изучение Константинополя, в котором все приводило его в восхищение; в особенности гречанки и армянки останавливали на себе его внимание. По целым дням Брюллов не оставлял константинопольских улиц и базаров и только поздними вечерами возвращался в нашу общую комнату...

По вечерам в это время иногда читал он Карамзина, и последствиями этого чтения были сначала многочисленные рассуждения о возможности существования русской национальной живописи, а потом основная идея будущей картины: «Осада Пскова». Идея этой картины создалась в его фантазии мгновенно, вдруг, и во всей своей полноте; в Буюк-Дере рассказывал он мне все подробности ее и даже набрасывал эскизы картины, и если бы в это время принялся он писать ее, то наверно картина вышла бы из рук его, как некогда Минерва из головы Юпитера, в полном величии. Но впоследствии он подвергнул первоначальную мысль свою многочисленным изменениям и потому-то, когда через несколько лет посетил я его петербургскую мастерскую, он показал мне «Осаду Пскова» не иначе, как после множества предварительных и как бы извинительных предисловий и объяснений, будто заранее боясь, что я не узнаю в его произведении той идеи, зарождения которой я был свидетелем еще в Буюк-Дере.

Зиму провели мы в другом константинопольском предместье, в Пере, живя по-прежнему в одной общей комнате. Здесь Брюллов видимо скучал и тяготился среди официального, дипломатического мира; нередко искал он развлечения в шумных удовольствиях и возвращался домой в искусственно-развеселенном настроении духа. В таком состоянии Брюллов никогда не был в действительности весел, как другие; напротив того, он делался строптив, угрюм и неприятен в обществе.

Гагарин, стр. 26—30

По вечерам, отдыхая от дневных прогулок [по Константинополю], он читал разные книги, в том числе историю Карамзина. Рассказ этого писателя о неудаче Батория под стенами Пскова воодушевил Брюллова и внушил ему мысль представить этот эпизод отечественной истории в большой картине. Со свойственной ему горячностью принялся он за сочинение эскиза для этой картины, думая создать ею памятник себе, еще более прочный, чем «Последний день Помпеи».

Но художник ошибся в расчете: «Осада Пскова», которой занялся он немедленно по возвращении в Петербург, сделалась роковой картиной, мучившей Брюллова до конца его жизни и оставшейся все-таки недоделанной и неудачной.

Пока наш художник странствовал таким образом, имя его уже

гремело на родине, куда долетели известия о триумфах его в Италии и необыкновенных достоинствах его произведения («Последний день Помпеи»). В Петербурге и Москве только и было речи, что о великом гении, прославившем Россию в глазах Европы; даже в провинции толковали о нем. Переведенные на русский язык описания «Помпеи» и панегирики ее автору передавались из рук в руки; журналы повторяли эти хвалы, возвещая об ожидаемом прибытии знаменитого творения.

Сомов, стр. 11

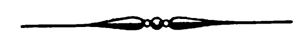
Путешествие в Грецию и Малую Азию было памятно Брюллову, во-первых, потому, что он в Константинополе опасно заболел и должен был расстаться с графом Орловым-Давыдовым, который с другими своими спутниками без него возвратился в Россию, а во-вторых, потому, что в Константинополе он получил высочайшее повеление ехать в Петербург и должен был отказаться от возвращения в Болонию. По выздоровлении Брюллов отправился в Одессу и выдержал там порядочный карантин. Жители Одессы 2 апреля 1835 г. дали в честь Брюллова обед, цель которого начальник края, граф Воронцов, высказал так:

«По поручению гг. директоров клуба я теперь предложу тост который, верно, будет принят с удовольствием. Всякий выпьет полный бокал за здоровье любезного нашего посетителя. Г-н Брюллов сделал честь имени русскому в чужих краях. В Италии, земле классической всех художеств, все восхищались его талантами. Теперь он возвращается на родину. Одесса поздравляет себя, что она первая из российских городов встречает его. Мы радуемся (прибавил граф Воронцов, обратившись к Брюллову), что мы первые из наших соотечественников уверяем вас в том уважении, в той благодарности, которую каждый русский чувствует к творцу «Последнего дня Помпеи». Господа! Здоровье г. Брюллова».

Железнов. «Живописное обозрение»

Брюллов находился в Константинополе, когда дошло до него высочайшее повеление явиться в Петербург для занятия профессорского места в Академии. Немедленно отправился он в путь и, через Одессу, прибыл в Москву, 25 декабря 1835 года.

Сомов, стр. 11





ВОЗВРАЩЕНИЕ В РОССИЮ

МОСКВА

декабрь 1835 — май 1836

1835 года, 25 декабря, Карл Павлович приехал в Москву. Благодаря В. А. Тропинину, художнику А. С. Ястребилову и любителю Е. И. Маковскому, я могу сообщить некоторые подробности пребывания художника в Белокаменной.

К. П. остановился на Тверской, в доме, бывшем Чашникова; лисья шуба, согревавшая его во время дороги, тут же была подарена им своему слуге. По приезде, он тотчас отправился к товарищу своему по академии И. Т. Дурнову; а А. А. Перовский, узнав о прибытии знаменитого художника, сам перевез чемодан Брюллова, без ведома последнего, на свою квартиру, в дом Олсуфьева на Тверской. Здесь он написал портрет радушного хозяина [1], у которого согласился на житье; здесь же он сделал портрет молодого графа Толстого в охотничьем платье, с собакой. Оба эти портрета превосходны, и неудивительно, потому что Брюллов сам сознался, что у него уже пять месяцев не было кисти в руке.— «Наконец я дорвался до палитры»,— говорил он, потирая руки, и вскоре написал эскиз «Нашествие Гензерика на Рим»; и когда А. С. Пушкин, посетивши К. П., заметил ему, что картина, произведенная по этому эскизу, может стать выше «Последнего дня Помпеи», он отвечал: «Сделаю выше Помпеи!»... Потом он нарисовал эскиз «Взятие Божией матери на небо» карандашом, в

[1] Художник жаловался Е. И. Маковскому, что, кажется, затемнил этот портрет, тогда как последний был написан как нельзя желать лучше. Вот как взыскателен к себе был Брюллов, говоривши также: «Ведь вы знаете, что от меня потребуют после «Помпеи»!» (Примечание *Рамазанова*).

подарок графу Толстому; а другой эскиз, с тем же сюжетом, написал красками для А. А. Перовского. Еще написал для последнего гадающую Светлану...

В Москве постоянно окружали К. П. художники: Тропинин, Витали, Дурнов, Рабус, Тюрин, Ястребилов, Сухих, два брата Добровольские, любители: Маковский и Соколовский и доктор Шереметевский, которые и навещали его; но А. А. Перовский, движимый рвением отстранять все то, что могло бы помешать занятиям художника, приказал отказывать всем этим близким. Когда Брюллов узнал об этом, в ту же минуту, не думавши захватить чемоданов, ни даже белья, приехал к Маковскому, жившему в Кремле, и прожил у него две недели. В то время он делал каждодневные прогулки по Кремлю, от которого был в восхищении. Впечатление, произведенное на него Успенским собором, он находил сродным с тем впечатлением, которое поразило его при первом взгляде на церковь св. Марка в Венеции. «Эта масса, древность, мрачность, имеют много общего». Он любовался не налюбуясь оригинальною архитектурою теремов и желал только, чтобы их водосточные трубы были заменены драконами. Сверх того, он ездил на Воробьевы горы, где был поражен видом Москвы, и ездил также в Архангельское, картинною галереею которого остался недоволен, напавши в особенности на Давида и на всю его сухую и безжизненную школу[1]. Живши у Маковского, он сильно страдал лихорадкою и головною болью, от которой вылечил его доктор Шереметевский, не принимавши от него платы. Брюллов нарисовал его портрет карандашом; тогда же он нарисовал карандашом портрет г-жи Маковской; начал также портрет ее же масляными красками, и когда увидал старика архитектора Таманского, то, сказав хозяину дома: «кажется, это хороший человек», нарисовал и его портрет черным карандашом. В это время покойный Мосолов, обладавший небольшой, но прекрасной галереей, присылал к Брюллову с предложением сделать альбомный рисунок за 4 тыс. асс.; но художник наотрез отказал, говоря: «Я теперь за деньги не работаю, а работаю даром, для моих московских друзей». Часто бывавши у Дурнова, он написал известный московской публике портрет жены его; также он сделал еще пять портретов, карандашом и красками, с самого Дурнова и его родственниц. Обладая удивительною способностью подмечать смешные стороны людей, К. П. не пощадил и окружающих его, говоря им: «Да уж такие сделаю карикатуры, что жены от вас откажутся».

---

[1] Тут же, при воспоминании о живописи Рубенса, он говорил, что этот художник опрокинул все академии и следовал внушению своего гения. (Примечание *Рамазанова*).

И. П. Витали много хлопотал, чтобы сделать бюст Брюллова; но последний отзывался тем, что сидеть не может. Однако Витали добился своего, и чтобы развлечь Брюллова во время сеансов, ему читали книги. С этой поры Брюллов поселился у Витали, который наконец взял чемодан художника у Перовского. Здесь Пушкин предлагал Брюллову сюжет из жизни Петра Великого; но К. П. объяснил ему им самим избранный сюжет из жизни Великого монарха, и объяснил так, что, по свидетельству Маковского, просто написал картину словами. Пушкин был поражен огненною речью художника. При дальнейшем разговоре этих славных людей, А. С. говорил К. П.: «У меня, брат, такая красавица жена, что будешь стоять на коленях и просить снять с нее портрет!»

В то же время, как Витали делал бюст, Дурнов нарисовал портрет Брюллова: «Похожь-то, похожь, — заметил последний, — но карикатурен! Такие-то портреты доступны всем дюжинным живописцам и иногда детям; но удержать лучшее лица и облагородить его,— вот настоящее дело портретиста!»

Раз как-то Дурнов хотел пошутить над К. П. и указывая на посредственную живопись, сказал: «А ведь тут много Брюлловского стиля?» — «Нет,— ответил К. П.,— тут, Ваня, много Дурнова!»

В. А. Тропинин, всматриваясь в красивую, оригинальную голову гениального художника, вскипел желанием написать его портрет, и воспользовавшись тремя сеансами, сопровождавшимися опять чтением, сделал превосходный и лучший портрет Брюллова. Уж не говоря об исполнении головы, самые кисти рук и фигура исполнены поразительного сходства, так что один из любителей говорит: если б закрыть голову в этом портрете, то по остальному всегда можно узнать Карла Павловича.

Вечера, проведенные им в доме Витали, были постоянно посвящены чертежам и рассматриванию коллекций эстампов, принадлежавших Иванчину-Писареву, который сам привозил их. Последний 40 лет собирал эту коллекцию и был знатоком в эстампах; но когда Брюллов начал разъяснять их достоинства и недостатки, то и сам Иванчин-Писарев стоял перед ним как бы школьник, внимательно выслушивающий урок от учителя.

В один из таких вечеров, кто-то привез только что вышедшего из печати «Ревизора» Гоголя. Когда он был прочитан, Брюллов был вне себя от восторга. «Вот она —натура»,— говорил он, и сам начал читать его вслух, говоря за каждый персонаж особенным голосом. Весь этот вечер был посвящен Брюлловым «Ревизору» Гоголя...

Москва в лице художников, ученых и любителей искусств, чествовала великого художника хлебом-солью. Великолепный обед был дан в только что учреждавшемся в то время художественном клас-

се, помещавшемся в доме, бывшем Долгорукого, на Никитской. Любимый Москвою певец Лавров приветствовал славного гостя сочиненными на этот случай куплетами. Обильный и веселый обед ознаменовался, по просьбе Брюллова, увольнением двух учеников художественного класса от крепостного состояния; один из этих учеников Липин впоследствии был вызван К. П. в Петербург. «Пришлите моего сынишку»,— писал он в Москву о Липине.

Достойнейший градоначальник князь Д. В. Голицын два раза почтил Брюллова своим посещением и подал мысль, вместе с московским архитектором М. Д. Быковским и другими почитателями таланта Брюллова, заказать ему картину Москвы 1812 года. «Я так полюбил Москву,— говорил К. П.,— что напишу ее при восхождении солнца и изображу возвращение ее жителей на разоренное врагами пепелище».

Мы помним, как он хлопотал собрать материалы для этой картины, которая, к общему сожалению, не осуществилась и похоронена вместе с ее создателем.

Точно, Брюллов горячо любил Москву. Стоя на колокольне Ивана Великого, он словесно рисовал десятки ярких исторических картин: чудился ему Самозванец, идущий на Москву, с своими буйными дружинами; то проходил в его воображении встревоженный Годунов; то доносились до него крики стрельцов и посреди их голос боярина Артамона Матвеева; то неслись в воздухе на конях Дмитрий Донской и князь Пожарский; то рисовалась около соборов тень Наполеона...

У Витали Брюллов жил до самого отъезда и нередко поправлял его глиняные работы.

Рамазанов, стр. 185—190

Знакомство с огненным Брюлловым довершило образование Витали. Он неоднократно пользовался советами гениального живописца и часто проводил с ним время в беседах, которые пояснялись со стороны Брюллова рисунками и чертежами. Фронтон «Поклонение Волхвов» был первоначально начерчен К. Брюлловым[1]. Витали, по своей художнической натуре, сам был огонь; высокие же мысли и мнения Карла Павловича о ваянии являлись светлыми метеорами Ивану Петровичу на пути его к дальнейшему усовершенствованию.

Рамазанов, стр. 20

---

[1] Это рассказывал архитектор Плавов, бывший на обеде у Витали, после которого один из присутствовавших обратился к Брюллову так: «Посмотри-ка, Карл Павлович, что наварзакал наш Ваня!» Брюллов осмотрел поданный рисунок, спросил лист бумаги и тут же начертил фронтон «Поклонение Волхвов». (Примечание *Рамазанова*).

А. С. Пушкин — Н. Н. Пушкиной. 4 мая 1836. Москва.

...Я успел уже посетить Брюллова. Я нашел его в мастерской какого-то скульптора, у которого он живет. Он очень мне понравился. Он хандрит, боится русского холода и прочего, жаждет Италии, а Москвой очень недоволен. У него видел я несколько начатых рисунков и думал о тебе, моя прелесть. Неужто не будет у меня твоего портрета, им писанного? невозможно, чтоб он, увидя тебя, не захотел срисовать тебя; пожалуйста, не прогони его, как прогнала ты пруссака Криднера. Мне очень хочется привезти Брюллова в Петербург. А он настоящий художник, добрый малый, и готов на все. Здесь Перовский его было заполонил: перевез его к себе, запер под ключ и заставил работать. Брюллов насилу от него удрал...

А. С. Пушкин — Н. Н. Пушкиной. 11 мая 1836. Москва.

...Был я у Перовского, который показывал мне недоконченные картины Брюллова. Брюллов, бывший у него в плену, от него убежал и с ним поссорился. Перовский показывал мне Взятие Рима Гензериком (которое стоит Последнего дня Помпеи), приговаривая: заметь, как прекрасно подлец этот нарисовал этого всадника, мошенник такой. Как он умел, эта свинья, выразить свою канальскую, гениальную мысль, мерзавец он, бестия. Как нарисовал он эту группу, пьяница он, мошенник. Умора.

А. С. Пушкин — Н. Н. Пушкиной. 14 и 16 мая 1836. Москва.

Зазываю Брюллова к себе в Петербург,— но он болен и хандрит...

А. С. Пушкин — Н. Н. Пушкиной. 18 мая 1836. Москва.

Брюллов сейчас от меня. Едет в Петербург скрепя сердце; боится климата и неволи. Я стараюсь его утешить и ободрить; а между тем у меня у самого душа в пятки уходит, как вспомню, что я журналист...

К. П. Брюллову, Экспромт

Принес ты мирные трофеи
С собой в отеческую сень,
И стал «Последний день Помпеи» —
Для русской кисти первый день!

Баратынский

Копия с представления президента Академии художеств г. министру импер. двора от 11 марта 1836 года, № 57.

Я имел честь изустно докладывать вам, что наставники, соученики и товарищи Почетного вольного общника (Карла) Брюллова желают изъявить ему особое их уважение к отличному его искусству в живописи и на сей конец положили ему дать обед в одной из ком-

нат главного здания Академии художеств, за сим обедом будут одни действительные члены сей Академии и художники, уважающие талант г. Брюллова.

Железнов, стр. 31

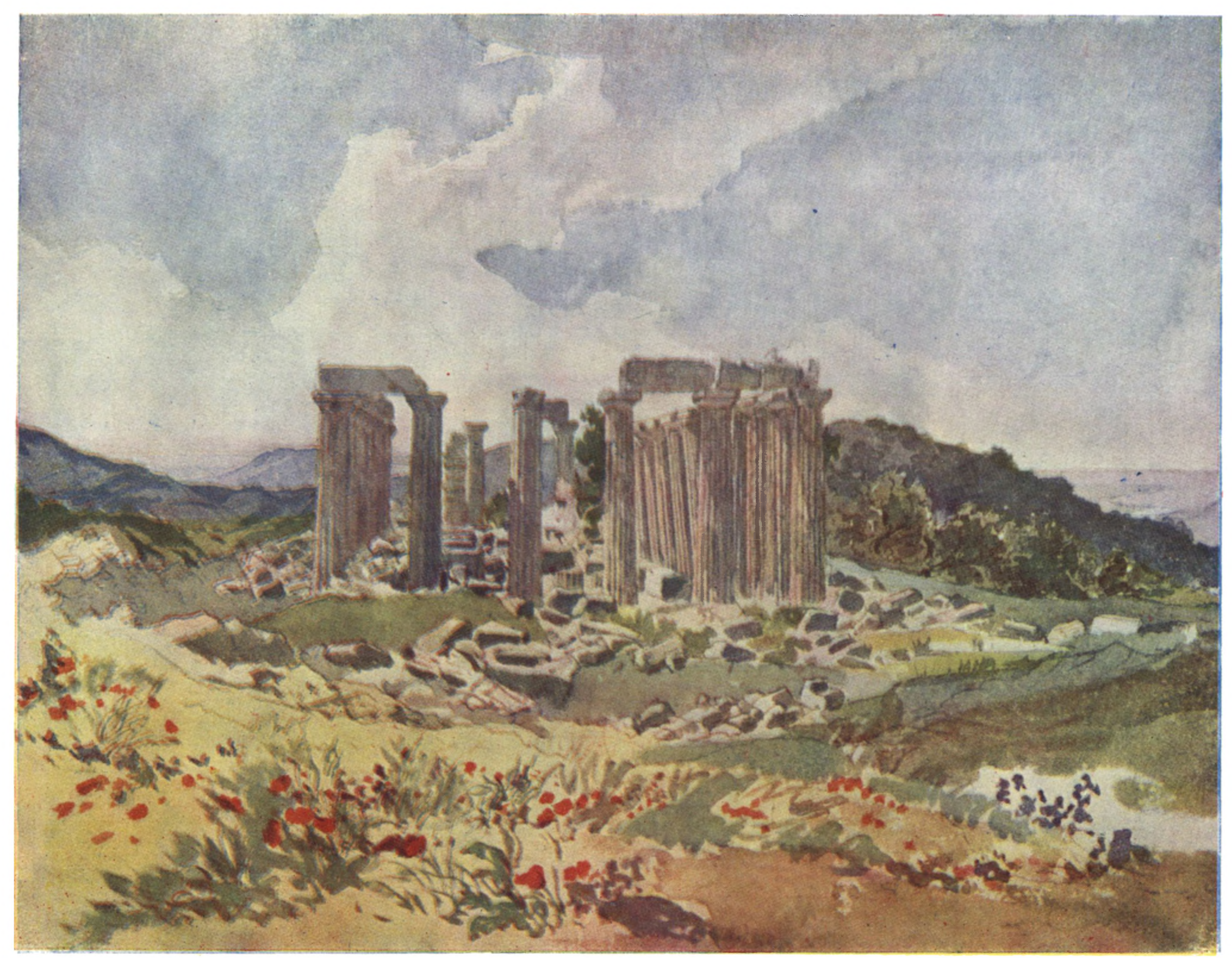
Воспоминание Егора Ивановича Маковского о Карле Павловиче Брюллове, бывшем в Москве в 1836 г.

Возвращаясь из заграничного путешествия в Россию, К. П. из Константинополя приехал в Одессу в конце 1835 года, где был удостоен встречею и обедом бывшим начальником края г. Воронцовым в честь славы известной картины «Последнего дня Помпеи», потом приехал в Москву в декабре того же года и остановился первоначально в гостинице. Затем, первоначально, навестил бывшего своего по Академии художеств товарища, художника Ивана Трофимовича Дурнова, который жил на Никитской, в доме Воронцова. С И. Т. я был знаком, как оба женатые, по-семейному, и более по основанному нашим обществом натурному классу в 1832 г. Виделись часто, жена моя, как известно, имея хороший голос, певала у знакомых. И. Т., тоже бывши в Академии любителем церковного пения, имел приятный тенор и страстно любил русские романсы.

На другой же день И. Т. пригласил меня с женою к себе для знакомства с К. П. По приезде нашем к нему нашли мы знаменитого художника с обвязанной головой (он часто страдал жестоким мигренем). Дурнов рассказал, как К. П. приехал к нему закутанный в лисью шубу, в сопровождении человека из Одессы, которого он тут же и отпустил с приличным вознаграждением, подаривши ему лисью шубу. Я был отрекомендован К. П. как страстный любитель изящных искусств и в особенности почитаю его и картину «Послед[ний] день Помпеи». Картину эту я имел счастье видеть в бытность мою в С. П-бурге в апреле 1835 г.

Начало знакомства с К. П. было восторженное. Небольшого росту, с белокурыми, вьющимися волосами, выразительными глазами, с открытым выдвинувшимся челом и вообще энергическим разговором об художниках, он очаровал нас, и мы стали видеться чуть ли не каждый день.

В скорости приезжаю к Дурнову и узнаю, что К. П. из гостиницы переместился на Тверскую, в дом Олсуфьева, к г-ну Перовскому, который, бывши в Риме, сделал Брюлло заказ написать картину, и, узнавши, что К. П. остановился в нумерах, приехал к нему и тотчас же перевез его с чемоданами к себе на жительство, где К. П., поместившись, начал писать несколько картин. Помню, кажется, портрет г. Перовского, «Нашествие Гензериха на Рим», «Взятие на небо божей матери» и русская девушка («Светлана») гадает перед зеркалом.



Храм Аполлона Эпикурейского. 1835. ГМИИ

Акварель



Горные охотники. 1835. ГТГ
Сепия. 26,7×18,2

Ф. Колокотронис. 1835. ГТГ



Раненый грек. 1835. ГТГ
Сепия. 26,5×34,5



Капитан греческого судна. 1835. ГТГ
Рисунок

Мы вдруг лишились удовольствия беседовать с К. П., но он просил, чтобы его чаще навещали его друзья, жалуясь, что работать по заказу, хотя с покорнейшей просьбою, скучно. На новой квартире К. П. посещали знакомые г. Перовского, как то: князь Дмитрий Владимирович Голицын, известный поэт А. С. Пушкин и другие. Мы с Дурновым также бывали. Между прочими видели у него молодого человека, графа Толстого, он ему нарисовал свинцовым карандашом «Взятие на небо божьей матери» и, показывая этот рисунок преимущественно мне, сказал, хорошо ли он награвирован. Размером в открытый лист, из трех фигур, в несколько часов, признаюсь, так было нарисовано в полный штрих, вроде знаменитого Фишера, и окончено до миниатюры. Подобного исполнения по правильности рисунка, выражению и эффекту я ничего подобного не видывал, и это было сделано в подарок графу.

Дурнов мне рассказывал, что, навещавши К. П. не так здорового в квартире г. Перовского, встретил там А. С. Пушкина. У них шел оживленный разговор, что писать из русской истории. Поэт говорил о многих сюжетах из истории Петра Великого. К. П. слушал с почтительным вниманием. Когда Пушкин кончил, К. П. сказал: я думаю вот какой сюжет просится под кисть и начал объяснять кратко, ярко, с увлечением поэта, так, что Пушкин завертелся и сказал, что он ничего подобного лучше не слышал и что он видит картину писанную перед собою. Дурнов не сказал какой сюжет, но до того был очарован, что поставил Брюллова в красноречии выше Пушкина.

Невидавши К. П., у Перовского, его люди нам стали отказывать, что Брюлло нездоров и его нельзя видеть. Как-то приезжает К. П. ко мне в Кремль, я имел тогда казенную квартиру на углу Конюшенного корпуса, против церкви Увара. С ним явился и Дурнов. Он сказал, почему мы его не посещали чаще, и узнавши, что нам отказывали, весьма остался недоволен своею квартирою, и желал бы из-под опеки освободиться, сказал: я перееду к Маковскому, вот у него есть особая комната и все будем видеться чаще. Сказано и сделано.

С переезда К. П. ко мне в Кремль начинается совершенно новая жизнь. Я бывши в приятельских отношениях с известным академиком Василием Андреевичем Тропининым, жившим тогда у Каменного моста, в доме г. Писарева. Мы навестили почтенного художника, и К. П. стал чаще навещать Тропинина, где всегда без закуски нас не отпускали. Это был настоящий патриарх русской живописи и по хлебосольству и ласковому приему. Тропинин так его очаровал, что К. П. мне говорил однажды: «Вот истинный художник, что если бы он был за границею, то был бы первым портретистом». Тропинин многие свои работы, которые были в Москве и были к нему привозимы, показывал К. П. Я помню портрет купца Вас. Марковича Яковле-

ва... Яковлев был высокого роста, с выразительными чертами, рябоватый. Написан он в бурке, в полуоборот и написан, как говорится, экспромтом, в Рембрандтовском тоне, удивительное произведение. К. П. сказал, что это верх совершенства. Потом портрет, тоже писанный по-приятельски с бухгалтера Московского театра Павла Михайловича Васильева с гитарою, весьма оконченный, которым [Брюллов] остался доволен, и тут же видел натуру, поразительное сходство. Заметил только, что он желал бы левой руки указательный палец немного загнуть, хотя рука написана превосходно. Еще были доставлены доктором Павлов Петровичем Шереметьевским два портрета: свой и его супруги, также написанные по-дружески, восхитив К. П. художественным сходством, выразительностию и движением (Шереметевский завсегда говоривши дополнял выражение кистью руки). Еще был доставлен художником Смирновым этюд старика, написанный сразу: эта превосходная картина тоже подарок от Тропинина художнику... К. П. мне говорил о Василие Андреевиче с высочайшим уважением, что это в высшей степени русская натура, и так как он потолкался по Европе, и если бы ему случилось где остановиться, то непременно пошел бы в нахлебники к Тропинину.

Почти каждый день со времени переезда с квартиры г. Перовского, по назначению К. П., бывали обеды и вечера у художников, знакомых с Брюлловым, и в моей квартире. Так, например, Тропинин дал званый обед, который готовил повар Писаревых, где были гг. Дурнов и я с женами, Витали, два брата Добровольские, Тюрин, Рабус, Шереметевский, Яковлев, Васильев, Смирновы и другие. Потом сие повторилось у Витали, Дурнова, у меня и у других, так что где К. П., там и все сходятся и непременно к водке подается бьютвурст и лебервурст, чему мы смеялись и говорили: у кого нынче приготовляется колбаса, туда и идем. Но вот впоследствии о К. П. говорили, что он много пил вина; а я скажу, что в течение почти полугода пребывания его в Москве не видал его навеселе. Он пил очень умеренно, но что любил поговорить об искусстве, и рассказывал заграничные анекдоты, удивительно ярко представлял картину рассказываемого, особливо при вечерних беседах. Пение любил до восторженности. Рассказывал о заграничных артистах, отдавал преимущество г-же Малибран и Паста, подарил моей жене оперу «Лунатик» г. Беллини. Бывши лично знаком с автором и после всего что он [Брюллов] слышал, находил большое удовольствие слушать русские романсы, в то время петые, и особенно часто просил повторять как то: «Кисейный рукав», «Соловья», «Шуми, шуми, послушное ветрило», и находил, что мелодии русского напева гармонируют с печальным настроением духа.

В трехнедельное пребывание в моей квартире К. П. ходил с нами в Кремль по соборам, и его [так] поразила оригинальность живописи

и освещения Успенского собора, что сравнивал с собором в Венеции Св. Марка и [вспоминал] о старинных веках православия. Лазили на колокольню Ивана Великого, где, помнится, он желал бы написать картину, как с оной, облакотясь на колокол, смотрит вдаль Годунов, предчувствуя Дмитрия Самозванца. Познакомились тогда с К. П. мои товарищи по службе, секретарь Соколовский и архитекторы Тюрин и Таманский; на вечере у Тюрина, живущего в Кремле, в Конюшенном корпусе, в верхнем этаже, где у него было уже порядочное собрание старинных картин, данном в честь Брюллова, собралось общество художников, и в самую минуту оживленного разговора и как я бывши в С. Петербурге и хорошо видел картину «Последний день Помпеи», рассказывал о впечатлении оной на меня невиданными еще на Руси достоинствами композиции, живописи, выражения и пр., в эту минуту вошел в залу приехавший только из Питера приятель Тюрина, бывший художник С. П. Б. Академии и служащий при Московской дворцовой конторе в архитектурном училище учителем рисования. Все к нему обратились с вопросом, видел ли он картину Брюллова. Он, не зная в лицо К. П., начал картину беспощадно критиковать, приводя в доказательство мнение некоторых профессоров Академии, что рисунок не античен, освещение режет глаза, Везувий выступает на первый план и проч. Да, господа, там картину эту разобрали, и ни одного слова о ее достоинствах. Тут, к счастию, К. П. был в гостиной с дамами. Г. Берзаковскому Дурнов зажал рот рукою и сказал, что он несет ахинею, да и из деликатности должен в приятельской беседе, где находится также Брюллов, помолчать. Надо было видеть, как сконфузился Берзаковский.

При этом случае нельзя не сказать, хотя вкратце, какое впечатление произвела знаменитая картина «Последний день Помпеи». В 1833 г. она была, как известно, заказана К. П. от г. Демидова, ни стесняясь ни размером, ни сюжетом картины, если не ошибаюсь, за 15 т[ысяч], заплачено же было 25 т[ысяч] после ее путешествия на парижскую выставку, где до нее по тесноте публики нельзя было добраться; но ядовитая критика не дремала. Вот что я слышал от Брюллова. В Риме Французской академии директор и художник Горас Вернет, вероятно из зависти, распустил слух, что К. П. пишет только маленькие жанровые картинки, а до исторического большого размера ему очень далеко. Вот когда этот слух дошел до Брюллова, он, получивши уже заказы от Демидова и бывши в Неаполе, куда часто уезжал из Рима купаться в море, перед глазами Везувия напал на счастливую мысль Помпеи, и делая много эскизов (два я видел у архитектора Рихтера, один масляными красками, а другой карандашом [на этом рукопись обрывается].

Архив ГРМ

Каждый с нетерпением ждал увидеть это творение и заранее составлял себе понятие о нем. Ввиду такой славы еще не виденной картины была издана в Москве лубочная литография [1], в которой какая-то аферистка, на основании описаний «Помпеи», изобразила по-своему ее эпизоды, одев героев в современный костюм.

Сомов, стр. 11

На прощальном вечере у Витали Брюллов сделал прекраснейший рисунок: Рыцарь, отъезжающий на коне, и Дульцинея, смотрящая на него из окна. «Этот рыцарь,— говорил он,— я сам, я беспрестанно уезжаю». И точно, К. П., живши в Риме, очень часто мгновенно исчезал: то вдруг очутится в Неаполе, или в Болонье, или в римских окрестностях. Когда был окончен рисунок Рыцаря, все присутствовавшие, кроме Маковского, наперерыв выпрашивали его себе на память; но Брюллов, отдавая рисунок Маковскому, сказал: «Вот кому!»

На другой день весь близкий кружок друзей и почитателей Брюллова собрался в конторе дилижансов первоначального заведения, а оттуда проводил знаменитого художника до Всесвятского...

Рамазанов, стр. 190

ПЕТЕРБУРГ

1836—1849

27 мая. Сегодня я имел удовольствие видеть нашего великого Брюллова; жаль, что мельком; впрочем, хорошего понемногу... [слово неразборчиво] на первый раз. Выходя из ворот Академии, я повстречал двух мужчин, закутанных в плащи, физиономия одного меня чрезвычайно заинтересовала, я воротился, спросил у подворотника, кто эти господа, и он в один такт с моим сердцем отвечал: это А. Брюллов с братом, приехавшим из Италии.

Мокрицкий, Рукописный дневник (Архив ГТГ) — см. Лясковская, стр. 74

---

[1] Интересны сведения об этой литографии или гравюре, сообщаемые Д. А. Ровинским: «Последний день Помпеи», смехотворное воспроизведение картины К. П. Брюллова по газетным описаниям, с надписью: Рис. Федор Бобель. — Издательница Катерина Белова. — Грав: Ф. Алексеев (последний день разрушения города Помпеи 22 августа 12 года по Р. Х»). Ниже текст с подробным описанием картины. (См. «Подробный словарь русских граверов», т. I, стр. 12—13).

По приказанию Волконского, я приехал в Зимний дворец. Во дворце меня ждали и сейчас провели в кабинет императрицы, где были только государь и государыня. Государь встретил меня словами:

— Я хочу заказать тебе картину.

Я поклонился:

— Напиши мне,— сказал государь,— Иоанна Грозного с женой в русской избе на коленях перед образом, а в окне покажи взятие Казани. Эта задача поразила меня; но так как ясно было, что государь делал заказ не сгоряча, а подумавши, то я, чтобы не обидеть его, старался объяснить ему как можно мягче, что меня закритикуют, если я займу первый план двумя холодными фигурами, а самый сюжет покажу чорт знает где, в окне! Я просил позволения написать вместо этого сюжета «Осаду Пскова», о которой я тогда думал. Государь нахмурился и очень сухо сказал мне:

— Хорошо!

К этому рассказу Карла Павловича я могу прибавить несколько других подробностей, относящихся к его «Осаде Пскова».

Русская история всегда производила на Брюллова тяжелое впечатление.

— В ней,— говорил он,— беспрестанно приходится читать, что удельные князья грызутся между собой и друг друга со света изводят. Два события, которые показаны у Карамзина и в которых все сделал сам народ: осада Пскова и взятие Казани, составляют исключение. Потому-то мне и захотелось написать «Осаду Пскова».

Готовясь писать эту картину, Карл Павлович сказал государю:

— Мне приходится писать взрыв, а я не имел случая видеть взрыва.

— И я тоже,— отвечал государь,— но этой беде можно помочь.

Он приказал сделать где-то на поле, между Митрофаниевским кладбищем и Петергофским шоссе, небольшое земляное укрепление, которое было взорвано при нем и при Брюллове.

Железнов. «Живописное обозрение»

Дошло до нашего сведения, что во многих обществах Петербурга были слышны вопросы: «скоро ли приедет Брюллов? где теперь Брюллов?» и т. п. Редакция считает обязанностью уведомить читателей, что Карл Павлович Брюллов прибыл в С.-Петербург еще в исходе мая; 25 июня отправился в город Псков, осмотрел там местность для задуманной им новой картины большого размера и 6 истекшего июля возвратился в С.-Петербург.

Академия художеств праздновала вожделенное возвращение знаменитого художника в среде своих членов и угостила торжественника

обеденным столом. Обстоятельства, сопровождавшие праздник русских художников, любопытны: мы постараемся сообщить их нашим читателям.

Художественная газета, № 1, август 1836

Гостить у Олениных, особенно на даче, было очень привольно: для каждого отводилась особая комната, давалось все необходимое и затем объявляли: в 9 часов утра пьют чай, в 12 — завтрак, в 4 часа обед, в 6 часов полудничают, в 9 — вечерний чай; для этого все гости сзывались ударом в колокол; в остальное время дня и ночи каждый мог заниматься чем угодно: гулять, ездить верхом, стрелять в лесу из ружей, пистолетов и из лука, причем Алексей Николаевич [Оленин] показывал, как нужно натягивать тетиву...

У Оленина я встречался с И. А. Крыловым, К. П. Брюлловым, с А. С. Пушкиным, Гнедичем, Жуковским и с другими более или менее известными лицами.

Солнцев, стр. 619—620

И. С. Мальцов, С. А. Соболевский, А. С. Пушкин — К. П. Брюллову. Июнь — июль 1836. В Петербурге.

Мальцов
Соболевский и
Пушкин
свидетельствуют Брюллову свое почтение.

Пушкин, «Письма»

По окончании курса, получив первую золотую медаль за картину «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского», Брюллов уехал в Италию, где пробыл 12 лет и потом два года путешествовал по Греции, Турции и проч. Возвратившись в Петербург, он, по старой памяти, навестил меня; потом я заходил к нему довольно часто.

В это время Брюллов возведен был в звание профессора Академии и, в виде программы на это звание, принялся за исполнение громадной картины: «Осада Пскова». Для этой работы ему необходимо было посетить Псков, при этом он заявил желание, чтобы вместе с ним командировали и меня. Так как я занимался тогда по поручениям Алексея Николаевича, то не знал, отпустит ли он меня в Псков. Брюллов поехал к Оленину просить обо мне; Алексей Николаевич согласился, и мы стали собираться в дорогу.

Это было летом 1836 года.

Перед отъездом мы отправились к Алексею Николаевичу в Приютино, чтобы проститься с ним.

Мы пробыли у Олениных вечер. Алексей Николаевич не дал нам никаких особенных поручений. Дня через два мы отправились во Псков.

Приехали туда ночью. На другой день утром, часов в 9, я предложил Брюллову походить по городу, посмотреть достопримечательности его и нарисовать что-нибудь. Брюллов согласился.

Солнцев, стр. 625

С сим положением согласен. Президент *А. Оленин.*

Порядок приема, предлагаемого г. Почетному вольному общнику К. П. Брюллову.

1) В назначенный день и час гг. должностные и действительные члены Академии художеств и некоторые Почетные вольные общники соберутся в залах 3-й линии. Там же находиться будут академисты и художники, оставленные в Академии для усовершенствования.

2) Г-н Брюллов, заблаговременно предуведомленный, прибудет, за несколько времени перед тем, к г. вице-президенту, графу Ф. П. Толстому.

3) По донесении г. вице-президенту, что гг. члены собрались, его сият-во вместе с Брюлловым пожалует в залу.

4) Здесь конференц-секретарь скажет несколько приветственных слов г. Брюллову от лица собравшихся членов, после чего гг. члены обратятся к г. Брюллову с обыкновенными приветствиями.

5) В это время будет играть музыка какую-либо торжественную пьесу.

6) После приветствий г. ректор познакомит его с гг. художниками, оставленными в Академии для приобретения наград, дающих право путешествия в чужие края для усовершенствования.

7) Г-н вице-президент пригласит г. Брюллова пройтись по залам. В Рафаэлевой галерее академисты играют и поют в честь его стихи. Потом собрание продолжает осматривать вновь отделанные залы и конференц-залу, а затем возвращается к столу.

8) При раскрытии дверей столовой залы и вступлении в оную гостя и гг. членов музыка играет марш; затем садятся за стол.

9) Во время стола музыка играет несколько пьес...

11) Второй тост предлагает конференц-секретарь за здравие достопочтенного и любезного гостя Карла Павловича Брюллова.

Музыка играет туш.

12) Третий тост предложит он же за здравие начальства, членов Академии и благоденствие художеств России.

Музыка играет туш.

13) Четвертый тост, если будет время, единодушию, дружбе и любви всех гг. художников отечественных, взаимному уважению

истинных дарований и стремлению всех и каждого к возведению художеств в России на ту высокую ступень совершенства, на которой желательно видеть их.

Музыка играет туш.

Обед оканчивается, и собрание расходится.

Граф Федор Толстой,	*Александр Варнек*
Василий Шебуев	*Александр Брюллов*
Андрей Крутов	*Константин Тон*
Василий Григорович	*Самуил Гальберг*

Железнов, стр. 32

Приветствие, сказанное конференц-секретарем Академии художеств г. Почетному вольному общнику ее Карлу Павловичу Брюллову по прибытии его в залу, назначенную для приема в день для праздника, определенный (11 июня 1836) по случаю возвращения его в отечество:

Члены Академии, которой вы обязаны развитием ваших дарований, заботившиеся о вас, когда вы в юности своей подавали о себе прекрасные надежды, столь блистательно вами оправданные, и радовавшиеся вашим успехам, славе, приобретенной вами вне отечества искусством необыкновенным, вас встречают здесь как друзья ваши и почитатели.

Вам не новы приемы торжественные, похвалы восторженные. Дань таланту истинному есть дань справедливости. Но здесь вы найдете русское радушие, привет и чувства родственные. Вы наш по всему: как русский, как питомец, как художник, как сочлен, как товарищ.

Принимаем вас с распростертыми объятиями. Обнимите друзей ваших и с тем вместе почитателей искренних вашего великого таланта. День нынешний, прекраснейший для вас и для нас, да будет залогом любви, согласия и единодушного стремления всех художников русских к единственной цели: совершенству во славу отечества и к преуспеянию русской художественной школы.

Железнов, стр. 35

15 июня. Определено: так как Почетный вольный общник Академии художеств К. Брюллов... вызван для занятия профессорского места и прибыл ныне в С.-Петербург, то приглашаете его в собрание Академического совета.

По предложению г. президента сей Академии (по вход. кн. № 1024), при коем препровожден список с отношения г. министра имп. двора по предмету данного членами сей Академии Почетному вольному общнику К. Брюллову праздничного дружеского обеда, в коем его высокопрев-во объяснил: «11 числа сего июня, в здании Академии художеств, в присутствии должностных, действительных и частью

Почетных вольных общников, совершилось торжество в честь превосходного таланта одного из питомцев Академии, торжество, какому не было еще примера в летописях С.-Петербургской Академии художеств».

Долгом поставив донести его светлости о подробностях сего происшествия, не излишним счел его высокопрев-во упомянуть о том, что в свое время он имел честь представить его светлости о намерении некоторых здесь художников, совоспитанников известного ныне в Европе знаменитого нашего живописца Карла Брюллова, встретить его праздничным дружеским обедом в недрах самой Академии.

В числе сих товарищей г. Брюллова некоторые изъявили желание ознаменовать этот день добровольной подпиской на составление капитала для поддержания вдов и сирот, оставшихся после неимущих художников, воспитывавшихся в Академии художеств.

Вследствие сего был немедленно назначен день празднества, но внезапная и сильная болезнь г. Брюллова принудила назначение сие отложить до 11 числа июня.

Согласно с просьбою товарищей и друзей Карла Брюллова, учредивших первое торжество русских художников, г. президент прибыл сперва в комнату правления Академии художеств в 4 часа пополудни и послал за г. Брюлловым, который немедленно явился. Отсюда он был введен его высокопрев-вом и г. вице-президентом графом Толстым через конференц-залу и первую античную галерею в круглый средний зал Академии, где он встречен был г. конференц-секретарем Григоровичем краткой приветной речью. После сего подошли к нему художники, в сей ротонде ожидавшие. Тут г. Брюллов был представлен бывшим наставникам своим и совоспитанникам, принявшим его радостно в свои объятья; званых гостей было более семидесяти художников, в том числе некоторые любители изящных искусств и литераторы, приверженцы тех же искусств.

Из круглой залы, г. Брюллов вышел с г. президентом во вторую античную галерею, где он был уже встречен всем сословием академических учеников. Один из молодых художников — пенсионер Академии — пропел сочиненные им на этот случай стансы, для коих была сочинена особая музыка. Хор и музыканты были из числа учащихся академистов. По обеим сторонам зала стояли в шеренгах питомцы Академии художеств...

Из сей галереи провел его высокопрев-во г. Брюллова до комнаты, в которой поставлена его картина. В сей зале и прилегающей к оной комнате был расположен обеденный стол. Г-н президент посадил г. Брюллова на большое место, между собой и г. конференц-секретарем, подле сидел г. вице-президент, а поблизости его — Почетные вольные общники [В. А.] Жуковский и [И. А.] Крылов. По правую же сторону конференц-секретаря занимали места ректоры,

профессоры и инспектор сей Академии. Затем разместились прочие действительные ее члены. Под конец обеда его высокопрев-во предложил тосты:

Третий тост был Карлу Брюллову, прославившему в Европе имя русского художника.

После сих тостов, принятых с громогласными и продолжительными восклицаниями, г. Брюллов просил позволения поднять 4-й тост в честь бывших его наставников и профессоров: Иванова, Шебуева и Егорова.

Г-н конференц-секретарь испросил также дозволение предложить еще два тоста, а именно: любви, согласию и дружбе между художниками для единодушного достижения одной главной цели — совершенства художеств в России. Желание прекрасное, но весьма трудное в исполнении. 8-й тост был выпит за здоровье литераторов и 9-й особенно в честь присутствующих гг. Жуковского и Крылова. Сим последним тостом (при которых столовая музыка играла туши) заключено было знаменитое для Академии торжество и подпискою присутствующими добровольных пожертвований в пользу вдов и сирот неимущих художников, воспитывавшихся в сей Академии. Карл Брюллов взялся написать картину для разыграния в лотерею в пользу сих вдов и сирот.

Петров, ч. II, стр. 335—336

А. И. Иванов — А. А. Иванову. 8 августа 1836.

Тебе, я думаю, любопытно знать, как был принят г. Брюллов в Академии художеств. Когда он находился в Москве, то сделана [была] подписка между художниками на добровольное пожертвование деньгами для угощения его столом... Вот он и прибыл в Петербург. На третий день по прибытии своем посетил меня с г. Басиным и Орловским, объявив мне, что за долг свой почел навестить бывшего его наставника и что и родных своих еще не навестил. Таковые чувства его (если только они истинны) делают ему честь. Вскоре после сего известили художников, что им надлежит собраться в круглую залу Академии художеств; в назначенный день все собрались в оную в 12 часов; в три часа отворилась дверь из бывшей конференц-залы, и президент Академии с г. Брюлловым входят, г. конференц-секретарь встретил первый сего гостя и говорил ему нечто такое, чего никто слышать не мог; тут всяк из художников, кто хотел, его лично приветствовал. Из круглой залы пошли в Антическую, где воспитанники Академии собраны; из числа их музыканты играли на разных инструментах положенное на ноты стихотворное сочинение одного из воспитанников, на сей случай сочиненное, а певчие, из них же, — пели; по

окончании чего пошли далее по залам академическим по 3-ей линии и когда стали подходить к угловой комнате, в которой был накрыт стол перед картиной его *«Последний день Помпеи»*, — встречены были полковыми музыкантами, которые и продолжали играть во все время стола.

За столом предложены были тосты: 1-й президентом Академии художеств за здравие Государя императора и всей его фамилии, как покровителей изящных искусств; 2-й за здравие г. Брюллова, оправдавшего надежду правительства и поддержавшего успехами своими в живописи хорошее мнение в чужестранных государствах об оных; 3-й, по предложению самого г. Брюллова, за здоровье его наставников. При сем случае многие из художников одному мне честь сию приписывали, но по истине нельзя не разделить оной между всеми нами, несмотря на то, что все шесть лет курса художественного г. Брюллов у меня был записан (по воле на то начальства) и не по выбору собственному, а по жребию...

Брюллов (в пользу неимущих вдов художников) вместо денег обязался написать картину, за что и был от некоторых художников, против желания, поднят на руки и несен по зале с одного конца к другому, к своей картине *«Последний день Помпеи»*. Входя из залы 3-ей линии глаз упирается прямо на картину его, занимающую всю ширину стены сей комнаты. И на одну сажень расстояния от картины протянута решетка, чтобы не близко подходить к оной. У сей-то решетки или перил я и стоял, когда несли его таким образом. А некоторые вздумали из оставшейся зелени и цветов от убранства стола сплести венок из оных и надеть его на г. Брюллова. Но он от сего решительно отказался, в чем и я помогал ему, видя неприличность сего поступка и что это его беспокоит. И таким образом он отделался от сего усердия, я испросил оный для себя, на что охотно и согласились: как бы некоторым образом он мне и принадлежать бы мог после его.

После стола, в скором времени, президент Академии, а с ним и приглашенные им ушли также, то и оставались одни художники. Вице-президент граф Ф. П. Толстой и В. И. Григорович оставались до конца, и самого г. Брюллова, желавшего уйти, не допустили. Итак, последние действия сегодня происходили уже на полной свободе художников до 7 часов вечера в означенной зале.

Русский художественный архив, 1892, стр. 177

Если не ошибаюсь, этот портрет [Н. Тверского] и хороший неоконченный рисунок, сделанный свинцовым карандашом после 1836 г. и представляющий беседу турецких солдат, сидящих на крепостной

стене, были первыми произведениями Брюллова, попавшими в иностранный музей.

Железнов. «Живописное обозрение»

11 июня [1836] в Академии дан был обед в честь Брюллова, приехавшего из Италии.

Члены Академии и почетные гости собрались в круглую залу. Когда в сопровождении президента вошел туда Брюллов, конференц-секретарь приветствовал его краткой речью, в которой объяснил цель этого собрания и представил Брюллова обществу; старшие подходили к Брюллову с приветствием, обнимали его и пожимали ему руки. Я видел это случайно, вошед ошибочно из парадных дверей в залу, в которой, полагал, собрались ученики. Но, увидя себя не на своем месте, я стал за колонною, а когда вошел Брюллов и собравшиеся здесь все обратились к нему, тогда я тихонько убрался из залы и вошел в античную галерею, где собраны были воспитанники, с нетерпением ожидавшие знаменитого гостя... Не прошло пяти минут, как дверь раскрылась широко: вошел Брюллов. Оркестр, составленный из воспитанников, грянул, а пенсионер Кудинов пропел куплеты, сочиненные воспитанником Норевым. Я не сводил глаз с виновника торжества, с жадностью ловил малейшее его движение. Он стоял неподвижно, наклонив немного свою прекрасную голову, в глазах у него блистал тихий восторг, а торжественная улыбка придавала его лицу невыразимую приятность. Пение куплетов кончилось, и громкое «ура!», «Да здравствует Брюллов!» сопровождало его до залы, где был приготовлен обед. Восторг юношей воодушевил всех. Важное безмолвие почетных гостей и членов Академии, украшенных звездами, уступило место всеобщему восторгу, никто не оставался праздным зрителем. Громкое «ура!» и звуки военной музыки, игравшей торжественный марш, потрясали стены здания, бывшего колыбелью таланта Брюллова.

Мокрицкий, стр. 148—149

По приезде Брюллова в Петербург Академия подготовила своему дорогому вскормленнику встречу и празднество. Это было в 1836 году 11 июня. Величавые галереи, наполненные антиками, получили праздничный вид; казалось, самые статуи, игравшие важную роль в художественном образовании Брюллова, принимали участие в готовившемся торжестве. У входа помещались ученики и часть их составляла оркестр и хор, приготовивший приветствие в стихах; оркестр духовой музыки находился в конце залы. Все мы с нетерпением ожидали появления гениального человека. Наконец двери распахнулись — вошел Брюллов, окруженный маститыми представителями Академии

и всеми ее членами-художниками. Запели приветствие; голоса и ноты, находившиеся в руках поющих, дрожали от сильного душевного волнения; но вскоре оркестр и хор слились в полную гармонию, которая завершилась громкими, единодушными кликами: «Да здравствует Брюллов!» Полковой оркестр загремел торжественным маршем, и все двинулись чрез анфиладу зал к обеденному, роскошно убранному столу, который располагался в той самой зале, где была помещена картина «Последнего дня Помпеи». Неизгладимо впечатление, когда вся шумная масса старых и молодых художников, перешагнув порог зала, в котором находилось знаменитое произведение, прямо против двери, в одно мгновение смолкла, и взоры всех устремились на создателя, созерцавшего свой труд в новом месте, при новом освещении... Когда все встали из-за стола, Брюллову были представлены лучшие ученики; он их обласкал, пожимал им руки, делал вопросы, и этого уже было довольно, чтобы великий художник завладел горячим сочувствием остальной массы учеников.

Рамазанов, стр. 190, 191

Можно бы отдать несколько лет жизни за то, чтобы видеть творца *Помпеи* в ту самую минуту, когда впервые блеснула в голове его мысль представить нам бедствие города, погибающего под огненным гневом Везувия. Эта картина, созданная под небом Италии, во всемирной художнической мастерской, среди знаменитейших памятников искусства, картина, которая прославила Брюллова, осыпала его лаврами, принесла ему рукоплескания Европы, наполнила все газеты и журналы своими описаниями, возбудила попытки создать по этим описаниям очерки, довела до крайней точки нетерпение в русской публике увидеть ее у себя, эта картина, говорим мы, с появлением своим в Петербурге, распахнула все двери галерей в Академии художеств, — и вот начало сближения нашей публики с художественным миром, ...вот новая заслуга гения!..

Доказательством великого влияния Брюллова на публику могут служить толпы посетителей, почти врывавшихся в залы Академии, чтобы посмотреть на картину «Последний день Помпеи». Эта картина нужна была для нашей публики. Огонь Везувия и блеск молнии, похищенный с неба и заключенный в раму силою искусства, пробудили еще дремавшую для искусства публику, бóльшая часть которой до той поры посещала Академию лишь по приглашению газет, или входила в нее потому, что видала большой съезд экипажей у ее парадных ворот... [1]

«Репертуар и Пантеон театров» 1847, стр. 2—3

[1] Статья подписана: Художник Николло Синчеро — псевдоним Н. Рамазанова. См. «Материалы для истории художеств в России». М., 1863, стр. 179.

Правительство поручило писать три образа (из коих один запрестольный, а два боковые) около главного алтаря в соборе Казанской божией матери К. П. Брюллову, Ф. А. Бруни и П. В. Басину. Они будут изображать: Взятие божией матери на небо, Покров и Введение во храм пресвятой Богородицы.

Художественная газета № 2, август 1836

А. И. Иванов — А. А. Иванову. 8 августа 1836

Брюллов Карл имеет в Академии квартиру покойного ректора Мартоса и имеет поручение написать большую картину *«Осада Пскова»*... почему он и ездил на место для снятия видов и местоположения сей крепости и приступит к сочинению картины; без сомнения, и должность при оной [Академии] занимать будет.

Русский художественный архив, 1892, стр. 178

Августа 25. 1836. ...По предложению г. президента ... вследствие представления его о назначении положенного жалованья на счет кабинета его вел-ва возвратившимся из-за границы Вольному общнику (Карлу) Брюллову и Академику Бруни, г. министр импер. двора предписанием от 26 сего июля месяца № 2524 на сие представление объявил, что государь император высочайше повелеть соизволил возвратившихся из-за границы художников: Почетного вольного общника Карла Брюллова и академика Бруни, в уважение отличных их талантов, доказанных произведенными ими картинами, назначить профессорами второй степени по части живописи исторической и портретной, поручив им написать в виде программ; Брюллову — Осаду Пскова...

Петров, ч. II, стр. 341

На выставке Общества поощрения художников можно получить литографию с прелестной картины К. П. Брюллова, принадлежащей графине Нессельроде, изображающей «Преддверие католического храма». Цена 4 р.

Художественная газета № 3, сентябрь 1836

Московский художник И. Витали прислал в Академию на выставку бюст К. П. Брюллова.

Художественная газета № 4, сентябрь 1836

Состоящего в Мастеровой роте придворного экипажного заведения мастера унтер-офицерского звания Василия Демидова, признанного Академией художеств по успехам в живописи достойным звания свободного художника, произвести в 14-й класс, с оставле-

нием при означенном заведении, с тем вместе поручить его профессору Брюллову для усовершенствования в живописи.

Художественная газета № 7, ноябрь 1836

24 сентября. Определено: По силе... дополнительного закона и высочайшей воли, изъясненной в предписании г. министра импер. двора от 26 июня сего года за № 2524, Почетного вольного общника Карла Брюллова и академика Бруни почитать и признавать профессорами 2-ой степени.

Октября 31 и ноября 2 и 9. Определено: академистов и вольноприходящих учеников распределить по художественным классам к следующим гг. профессорам, а именно:

По классу живописи исторической и портретной:

К г. профессору 2-ой степени Брюллову

1) Агина, 2) Мокрицкого, 3) Демидова, 4) Авнатамова.

Петров, ч. II, стр. 350—352

С этого дня начался новый период моей жизни. Спустя несколько дней Брюллов перешел в приготовленную для него квартиру в Академии; скоро мастерская его наполнилась мольбертами, холстами и он начал работать. В два-три месяца в его мастерской явились портреты: г-жи Семеновой, г. Н. Кукольника, доктора Орлова, прелестная головка девицы Бутягиной, портрет Шепелева — это были первые его работы, из которых, однако ж, окончены только два портрета: гг. Кукольника и Шепелева.

В декабре того же года он приступил к сочинению картины «Взятие божией матери на небо», назначенной для Казанского собора в Санкт-Петербурге. Все эти произведения создавались в моих глазах; я был при нем неотлучно, когда он работал, — этого он хотел сам, говоря, что для механизма необходима большая наглядность, и что в этом деле лучшая наука для ученика следить за кистью своего учителя.

Мокрицкий, стр. 150

А. А. Иванов — отцу. Сентябрь 1836. Рим

Бруни, говорят, с ним [Брюлловым] в мире; Бруни — человек слабый, который будет зависеть от ума Брюлло.

Иванов, стр. 96

Он работал весело, беззаботно.

Строг он был очень и нетерпелив. Однажды задал он мне сделать рисунок со своей картины у себя в мастерской, сам же ушел в спальню. В тишине, с спокойным духом рисовал я; между тем ошибки то ползком, то бочком врывались незаметно в пространство, обведен-

ное контуром, прятались от моего неопытного взгляда или смело выходили на средину. Я этого и не замечал; наконец, предшествуемый облаком дыма от сигары, вошел Брюллов. «Здравствуйте, милостивый государь. Ну что у вас?... Ух какие гадости! батюшки! Послушайте, я попробую сечь вас! Дайте карандаш; это вот куда идет — разве вы не видите, что это повисло? здесь нужно облегчить... а это что? С оригиналов вам рисовать, а не с натуры. Эк напорол, чорт возьми! Да с вами и сам разучишься рисовать. Замучат, право! Нет, я не способен учить, не могу, это меня бесит!» Таким речитативом сопровождал он каждую черту свою, и рисунок мой становился лучше и лучше.

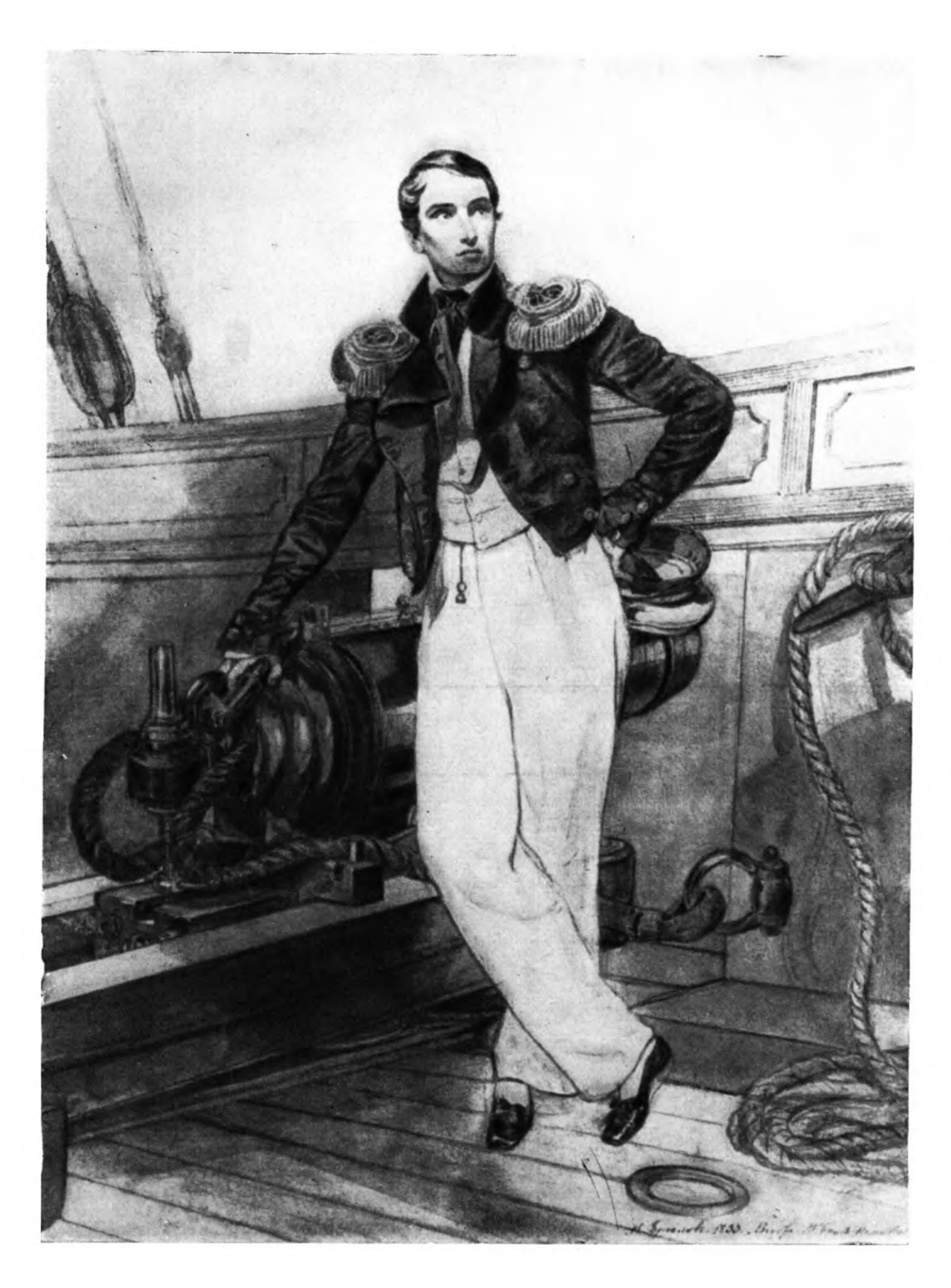
Любил он беседовать с учеником перед своею работою, объясняя как эстетическую, так и техническую стороны живописи. И веришь, бывало, свято его словам: они были согласны с его мастерскою кистью а кисть его или покорялась воображению, или натуре, смотря по тому, чего требовали сюжет и обстановка. Не об одном искусстве любил он беседовать, его любознательность простиралась и на другие предметы: он любил говорить обо всем и, если чего не мог объяснить научным образом, то излагал свои взгляды остроумным, ему только свойственным способом, обогащая изложение свое оригинальными и меткими сравнениями. В нашей маленькой библиотеке на столе нагромождено было все: и история древнего и новейшего времени, и путешествия, и романы, и естественная история, и физика даже электрическая машина стояла в мастерской. Часто во время отдыха, заставлял он меня вертеть ее и, извлекая искры из кондуктора, говорил: «вот смотрите, это блики на предметах, и, право, когда я наношу их светлой краской, мне кажется — они трещат и сверкают, потому что они-то и оживляют отделанное, но без них еще вялое и безжизненное место».

Мокрицкий, стр. 152—153

Мне гадко было у себя дома, зато сколько жизни и наслаждений с другой стороны: ... широкое приволье между доброй, милой и талантливой *братией*. Так называли мы общество, образовавшееся еще с 1835 или 1836 года у Кукольника и слившееся потом в одну искреннюю добрую, дружную семью. Платон Кукольник был хозяином. Он приказал уничтожить часть стены, отделявшей темную комнату от одной из угольных в доме Мерца на Фонарном переулке. Из этой комнаты образовалась алькова, в которой устроили широкий диван из клеенки и продолжили его вдоль по одной из стен прилегавшей светлой комнаты.

Платон, как хозяин, жил в особенной комнате. Мы же все, т. е. Нестор Кукольник, я, рыцарь Коко (Ник. Фед. Немирович-Дан-

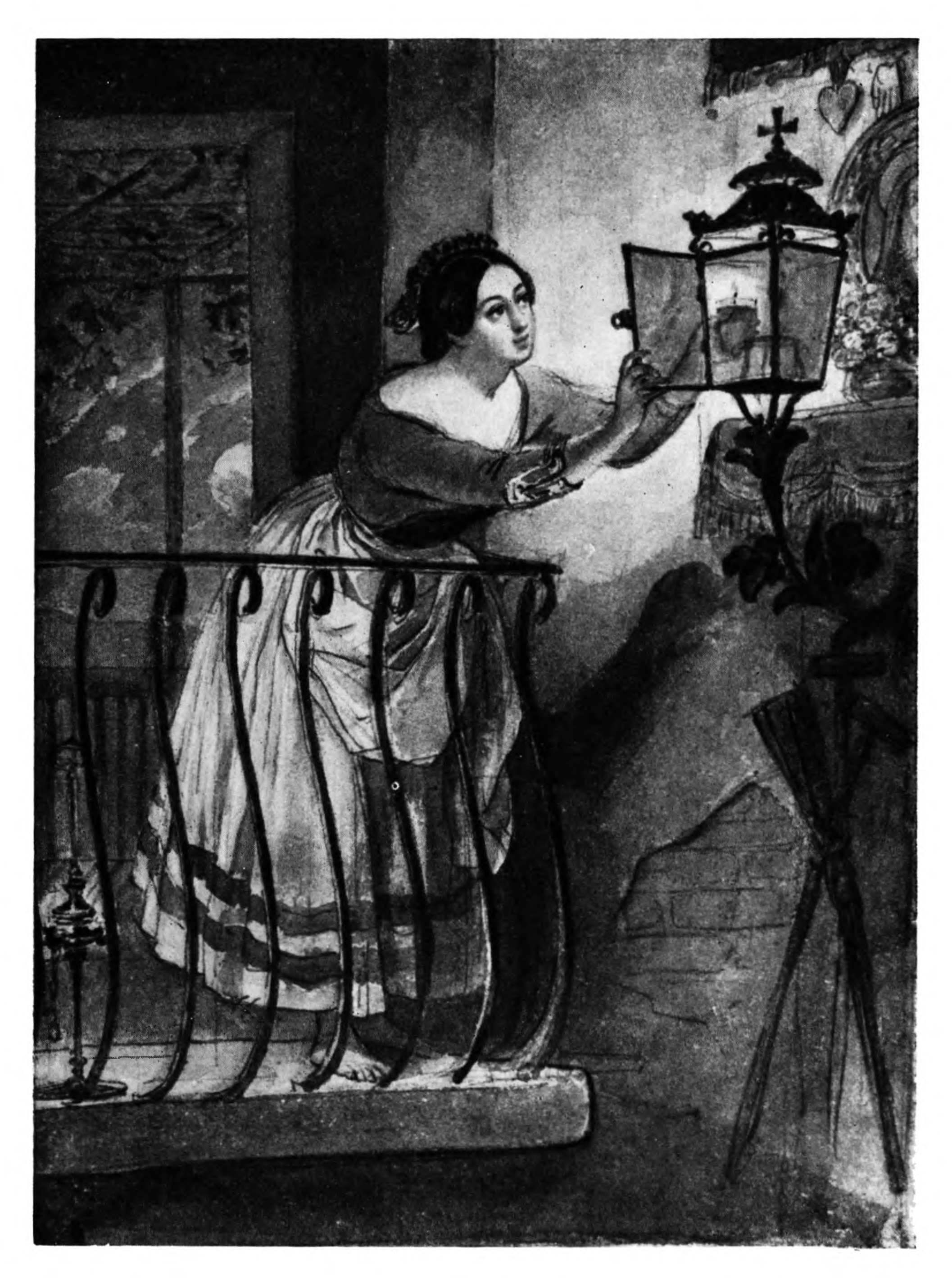
Долина Итомская перед грозой и после грозы. 1835. ГМИИ
Акварель



В. А. Корнилов на борту брига «Фемистокл». 1835. ГРМ
Акварель



И. П. Витали. 1836. Частное собрание
Граф. кар. 36 × 28,5



Итальянка, зажигающая лампаду. 1835. ГТГ

Акварель, граф. кар. 29 × 19

ченко, родственник Кукольников) и рыцарь Бобо (Влад. Ив. Богаев, усердный чиновник) помещались на диване; у каждого из нас было свое место и оставалось еще, где дать пристанище тем из приятелей, которые запоздав, желали ночевать у нас. К. Брюллов и Яненко более других пользовались этим приглашением...
Глинка, стр. 228

Небольшой рост его заключал в себе атлетические формы: эта широкая и высокая грудь, эти мощные плечи и при них маленькие оконечности прекрасной формы, — не говорю уж о его прекрасной голове... — невольно обращали на себя внимание всякого... Взгляните на его чело: не узнаете ли в нем форм величавого чела Юпитера Олимпийского? Его глаза с сильно развитыми зрачками, с дугообразными над ними веками, склоненными к наружному углу; подбородок и задняя часть головы в профиль, самое даже расположение кудрявых волос напоминают голову Аполлона Бельведерского. А какая красота рта! Эти превосходно нарисованные губы, которые, когда он говорил, рисовались изящными линиями. Я не знал мужского лица прекраснее его; для меня он был красавец; но красота его была мужественная, с выражением ума, проницательности, гениальности.
Мокрицкий, стр. 145

В заключение скажем «спасибо» московскому художнику Витали за довольно схожий бюст Карла Павловича Брюллова. Он был нужен для многих, со временем распространится до бесконечности.
Художественная газета № 9 и 10, 1836

Надеюсь, читатели будут благодарны великому нашему художнику за согласие украсить мою книгу рисунками из дорожных альбомов. Слава богу, в наше время и беглые черты карандаша, брошенные могучею рукою, найдут уже достойных ценителей; это те же мысли, воззрения путешественника-живописца на физиономию окружающей его природы, и где для бедного пера нужен многотомный сборник слов, там быстроокий художник рассказывает — резко и верно — одной чертою. — Только некоторые стихи Байрона заключают эту характерную живопись.
Базили

1837

В исходе прошлого года вышла в свет книга под заглавием «Босфор и новые очерки Константинополя», соч. К. М. Базили. В художественном отношении книга сия заслуживает особенное внимание

четырьмя снимками с карандашных отметок К. П. Брюллова, сделанных им в своем альбоме во время пребывания на Востоке. Они переданы русской публике гравером Пищалкиным.
Художественная газета № 1, январь 1837

25-е января 1837. Сегодня в нашей мастерской было много посетителей — это у нас не редкость: но между прочими были Пушкин и Жуковский. Сошлись они вместе, и Карл Павлович угощал их своей портфелью и альбомами. Весело было смотреть, как они любовались и восхищались его дивными акварельными рисунками, но когда он показал им недавно оконченный рисунок: «Съезд на бал к австрийскому посланнику в Смирне», то восторг их выразился криком и смехом. Да и можно ли глядеть без смеха на этот прелестный, забавный рисунок? Смирнский полицмейстер, спящий посреди улицы на ковре и подушке, — такая комическая фигура, что на нее нельзя глядеть равнодушно. Позади него, за подушкой, в тени, видны двое полицейских стражей: один сидит на корточках, другой лежит, упершись локтями в подбородок и болтая босыми ногами, обнаженными выше колен; эти ноги, как две кочерги, принадлежащие тощей фигуре стража, еще более выдвигают полноту и округлость форм спящего полицмейстера, который, будучи изображен в ракурс, кажется оттого еще толще и шире. Пушкин не мог расстаться с этим рисунком, хохотал до слез и просил Брюллова подарить ему это сокровище; но рисунок принадлежал уже княгине Салтыковой, и Карл Павлович, уверяя его, что не может отдать, обещал нарисовать ему другой. Пушкин был безутешен: он с рисунком в руках стал перед Брюлловым на колени и начал умолять его: «Отдай, голубчик! Ведь другого ты не нарисуешь для меня; отдай мне этот». Не отдал Брюллов рисунка, а обещал нарисовать другой. Я, глядя на эту сцену, не думал, что Брюллов откажет Пушкину. Такие люди, казалось мне, не становятся даром на колени перед равными себе. Это было ровно за четыре дня до смерти Пушкина...
Мокрицкий, стр. 165—166

А. Н. Мокрицкий в своих воспоминаниях о Брюллове пишет, что Пушкин, рассматривая вместе с Жуковским альбомы Брюллова, пришел в такой восторг от его рисунка, изображающего приезд на бал к австрийскому посланнику, что выпрашивал его себе, стоя перед Брюлловым на коленях. Я не понимаю, почему Мокрицкий передавал это обстоятельство без конца, который он сам мне рассказал и который, по-моему, очень важен. Брюллов не отдал Пушкину рисунка, сказав, что рисунок был уже продан княгине Салтыковой, но обещал

Пушкину написать с него портрет и назначил время для сеанса. На беду дуэль Пушкина состоялась днем ранее назначенного сеанса...

В брошюре: «Неизданные письма Брюллова и документы для его биографии», в письме, напечатанном под № 8, Брюллов упоминает принадлежащий ему бюст Пушкина. Он приобрел этот бюст через несколько дней после смерти Александра Сергеевича, велел его вызолотить и держал его на пьедестале, в своей мастерской.

Железнов. «Живописное обозрение»

Соскучась игрою [в экарте, Брюллов] велел мне читать стихи Пушкина, и восхищался каждой строкой, каждой мыслью и жалел душевно о ранней кончине великого поэта. Он упрекал себя в том, что не отдал ему рисунка, о котором тот так просил его, вспоминал о том, как Пушкин восхищался его картиной «Распятие» и эскизом «Гензерих грабит Рим». При этом он обнаружил грусть свою по Италии; жалел, что петербургский климат не благоприятствует его здоровью и с горьким чувством сказал: «Нет, здесь я ничего не напишу: я охладел, я застыл в этом климате; здесь не в силах я написать этой картины!»...

Оправившись от болезни, он написал прекрасный портрет доктора Пеликана, который в коллекции произведений, находившихся уж в мастерской, занимал едва ли не первое место по совершенному сходству и выражению характера; в этом портрете можно было читать ум, доброту и наблюдательность почтенного и известного своей ученостью доктора. Нелегко было занять первое место в ряду таких портретов, каковы доктора Орлова, г. П. Кукольника, скульптора Витали, генерал-адъютанта Перовского, графини Салтыковой, боронессы Меллер-Закомельской и дочери австрийского посланника графа Фикельмон: каждый из них носил на себе признаки гениальной кисти. В одном — состав картины, в другом — расположение пятен и блеск красок, сила освещения, рельеф; наконец — в каждом индивидуальный характер был выдержан до такой степени, что не знаешь, которому из них отдать преимущество: не успеешь налюбоваться одним, как другой своей силой привлекает к себе; везде жизнь, везде прелесть и то неподражаемое мастерство и легкость в исполнении, какие из современных художников едва ли не одному Брюллову принадлежали. В его произведениях всегда скрыт был труд, между тем как при окончательном исполнении трудился он весьма много и, зная требования искусства, не спешил оканчивать. У него ни в одном произведении не видно было шарлатанства многих, пользующихся незаслуженной известностью. Он писал портрет, как этюд; каждое произведение начинал и трудился над ним с любовью к искусству, и если не всегда доводил он до окончания работу, то этому были мно-

гие причины и главная, может быть, как и сам он говорит, состояла в том, что его утомлял процесс живописи. При его пылком темпераменте и плодовитом воображении это весьма естественно. В акварели он был терпеливее: процесс акварели легче, подручнее, потому он и любил этот род. Более ста рисунков украшают альбомы любителей изящного. Всем известно, как высоко ценятся эти перлы его фантазии и гениальной кисти.

27 февраля. Сегодня зашел я к Брюллову на минуту, а пробыл у него часа три; застал его за работой: он оканчивал портрет г-жи Демидовой, урожденной баронессы Шернвальд. Сперва занялся он головой; интересно и чрезвычайно поучительно было видеть, как приступал он к делу. Пройдя легко столовым ножом по портрету, он согнал с него некоторые неровности красок, потом, промаслив слегка, начал полукорпусно и кое-где лессировкой проходить голову; с каждым мгновением голова теряла материальность красок и как бы облекалась телом; голубые глаза загорелись блеском, на щеках заиграл румянец, и малиновый рот принял какую-то бархатность — что весьма трудно в механизме живописи; роскошный бюст, также облекаясь в красоту прозрачных полутонов, казалось, начал колыхаться под волшебной кистью, вдыхавшей в него жизнь. При этом труде работал он смело, но осторожно; когда же начал проходить костюм, то, право, дух захватывало от удивления к этой смелости и самоуверенности, с которой распоряжался гениальный художник: на плечи набросил он соболий палантин; притерев битюмом с баканом, начал мягкой, полуистертой кистью наносить серебристые массы этого пушистого меха, а другой с темной краскою, кое-где в глубоких складках стал как бы вдавливать его; мех мялся и нежные волоски то ложились гладко, то на изломах складок торчали по направлению перегиба. Видал я, как и другие пишут мех, но сколько же и труда положено на какой-нибудь воротник шубы, доведенной, наконец, до того, что шуба лучше лица того, у кого она на плечах. Нет, это не живопись! У Брюллова аксессуар, как бы ни был натурален, никогда не пересилит главного. В его портретах прекрасные меха, атлас, бархат и самые металлические вещи, при всей своей прелести и блеске, всегда уступают первенство голове и рукам, можно сказать, настолько, насколько они ниже человеческого лица в самой натуре...

10 марта. Вечером, часу в девятом, пошел я к Брюллову с классным рисунком с натуры. Он просмотрел его внимательно, указал на недостатки и сделал замечания; потом взял карандаш, нарисовал кисточку, выправил следки, просмотрел внимательно контур и, указывая на красоту линий, сказал: «Видите ли, как нужно смотреть на натуру; как бы ни был волнист контур, рисуйте его так, что б едва

заметно было уклонение от общей его линии. Здесь нет ни усиленного движения, ни напряжения; фигура стоит спокойно. На что ж у вас эти бугры? Смотрите почаще на антики: в них всегда выдержано спокойствие, гармония общей линии, оттого они и прекрасны, оттого они важны и величественны; а изломайте их спокойные линии — ну, и будет барокко, и надоедят они скоро; так и в красках: не подчините ярких колеров общему тону — и будут они хлестать по глазам, как пестрые лоскутки на дверях у красильщика. Колер в картине силен не от яркости своей, а от согласия и подчинения общему тону. Понимаете? То-то же, помните, а то вам дай краски в руки — вы и обрадовались и станете красить ярче игрушек». Говоря это, он продолжал выправлять рисунок, и мой тощий или, как он называл его, чахоточный рисунок принимал приятные формы и стройный вид в целом...

12 марта. После класса прислал за мною Брюллов и велел достать ему глины. Пошел я за глиной к барону Клодту. На что понадобилась ему глина? Он вылепил из нея каик, насажал в него турок и рисовал с них в картину. Рисунок изображал кладбище турецкое в Константинополе: группы турок гуляют по кладбищу на Босфоре, здесь же к берегу причаливает и каик с женщинами. Это пособие гениальный художник нашел нужным для соблюдения большей верности в ракурсе каика и отношения сидящих фигур. Уставив все в надлежащем виде, он начал рисовать каикчи (перевозчика): бритая голова с феской на затылке, с торчащими, несколько отвислыми ушами чрезвычайно характерна; откинув голову немного назад, каикчи с усилием действует веслами, расширенные ноздри и полураскрытый рот, поднятая дыханием грудь и напряженные мускулы его жилистых рук выражают то усилие, с которым он, взмахнув еще раз веслами, причалит каик к берегу. Начертив еще две женские фигуры, он велел нести лампу наверх.

Мокрицкий, стр. 167—169

Ф. Амброзоли — К. П. Брюллову. 14 марта 1837. Милан.

У меня находится ваша картина «Смерть Инесы де Кастро», на которую я не перестаю любоваться, и был бы очень огорчен, если б ее у меня взяли.

Наш вице-король, как вам уже известно, заплатил за ваш рисунок в альбом для вице-королевы 50 луидоров.

Архив Брюлловых, стр. 128

18 марта 1837. К семи пошел я к Брюллову, там был уже Венецианов и брат его Федор, скоро пришел и Краевский и прочел нам

прекрасные стихотворения Пушкина: Молитву «Господи владыко, живота моего», «Русалку», несколько сцен из «Дон-Хуана» и «Галуб», сцены из быта чеченцев; до 12 часов продолжалось чтение — когда все ушли, я остался один, говорил Брюллову насчет Шевченко, старался подвинуть его на доброе дело; кажется, это будет единственное средство — через Брюллова избавить его от тяжелых, ненавистных цепей рабства. Шутка ли: человек с талантом страдает в неволе по прихоти грубого господина.

24 марта... пришел Соболевский и сообщил ему [К. П. Брюллову] нелепость, что будто государь сказал про него: «Пусть себе едет [в Италию] и берет с собой все свои работы, чтобы там их окончить». Признаюсь, слыша это, я хотел было сказать, что стыдно обнародовать такие слухи у нас в мастерской, куда одна нелепость несется за другой и только тревожит беспокойный дух художника.

[А. П. Брюллов рассказал, что залы Зимнего дворца предполагалось расписать наподобие Ватикана].

«Тогда незачем и в Италию ехать, — сказал К. Брюллов, — шабаш, я остаюсь и ничего другого не работаю, как только это. Чудесно!» Но приход дворецкого графа Витгенштейна и разговор с ним об Италии опять навели его на старый лад, и он скоро отказался от славы написать эти вековые произведения: ему и душно, и скучно, и болеет он здесь, нужно ехать в Италию и пр...

30 [*марта*] вечером после чаю отправился я к Брюллову с письмом от Михайлова, он послал меня за Василием Ивановичем [Григоровичем]; когда тот пришел, я предложил им рассмотреть дело Шевченко, показал его стихотворение, которым Брюллов был чрезвычайно доволен и, увидя из оного мысли и чувствования человека, решился извлечь его из податного состояния и для этого велел мне завтра же отправиться к Жуковскому, просить его приехать к нему; не знаю, чем-то решат они горячо принятое участие...

2 апреля ...после обеда призывал меня Брюллов — у него был Жуковский, они желали знать подробности насчет Шевченки; слава богу, дело наше, кажется, примет хороший ход... Брюллов начал сегодня портрет Жуковского препохоже.

Мокрицкий, Рукописный дневник[1]. Архив ГТГ — см. Лясковская, стр. 118—120

---

[1] Мокрицкий, живя на квартире Брюллова, вел дневник, использовав его в своих «Воспоминаниях». Дневник и «Воспоминания» отличаются формой изложения и незначительными разночтениями.

31 марта. После вечернего класса пошел я к Брюллову и застал там Венецианова и Федора Брюллова; скоро пришел А. А. Краевский и прочел нам некоторые стихотворения Пушкина, найденные в рукописи после его смерти: «Отцы пустынники и жены непорочны», «Русалку», несколько сцен из «Каменного гостя» и «Галуба». Когда Краевский рассказал Брюллову о последних часах жизни Пушкина и о том, что хотят издать полное собрание его сочинений, Брюллов выразил желание нарисовать к ним фронтиспис, в котором хотел изобразить Пушкина с лирой в руках, на скале Кавказских гор, посреди величественной кавказской природы, — намерение, как известно, оставшееся без исполнения. В двенадцать часов разошлись наши гости; тогда я показал Брюллову свой классный рисунок. Он объяснял мне некоторые затруднения в рисунке, бранил за излишнюю отчетливость отделки в мелочах, прежде нежели соблюдены общие формы; чертил мне отдельные части и, толкуя о них, обнаружил глубокое познание строения тела человеческого и механизма его движений...

2 апреля. Сегодня в мастерской нашей прибавилось еще одно прекрасное произведение: портрет В. А. Жуковского — и как он похож! Поразительное сходство с необыкновенной силой рельефа. Сеанс продолжался не более двух часов и голова кажется почти оконченною; в прокладке видно, что он хотел окончить ее a la primo.

3 апреля. Поутру в восемь часов пришел я к Брюллову; застал там Айвазовского и Моллера. Брюллов сидел перед портретом княгини Салтыковой и чертил опахало из павлиньих перьев. «Мокрицкий! — сказал он,— достаньте мне сусального серебра и, если можно, сейчас же». Я замялся; мне не хотелось идти в Гостиный двор...

Когда ушли Моллер и Айвазовский, Брюллов велел мне начертить перспективу в портрете Салтыковой. Принялся я чертить. Он, видя, что я неловко обращаюсь с линейкой и кистью, сердился, выходил из себя, наконец, так вспылил, что бросил на пол свою палитру и кисти и принялся чертить сам. Жаль мне было, что такая безделица так сильно его рассердила и совершенно напрасно, потому что, изловчившись, я чертил смелее и начертил все как следовало. Он же, видя с каким спокойствием принял я его вспышку и выговор, подошел ко мне, обнял и извинялся, что без причны так накричал на меня. На что же понадобилось ему сусальное серебро? Он употребил его весьма искусно в павлиньи перья, именно в зеленых кружках. Наложив серебро, он прикрыл его слегка прозрачной краской и таким образом достиг того металлического блеска, какой виден в этих прелестных перьях, где отлив так неуловим для кисти без маленькой хитрости, которую употребил он весьма удачно...

С утра уже был я в мастерской. Брюллов продолжал портрет Демидовой, урожденной баронессы Шернвальд; большая картина «Распятие» ждала вдохновения; по временам обращался он к ней, смотрел на нее пристально и опять подходил к портрету, оживавшему более и более от каждого прикосновения его кисти. В этот день, как и в продолжение всей недели, когда он начал писать «Распятие», столько видел я и слышал от него касательно искусства, что потребовалось бы много времени, чтоб все это привести в порядок, не только пересказать...

Мокрицкий, стр. 170—175

Портрет сей [А. С. Пушкин в юности] нарисован наизусть без натуры К. Б[рюлловым] и обличает руку художника, в нежной молодости уже обратившего на себя внимание всех тоговременных любителей. Гравирован Е. Гейтманом, который один на гравюре подписал свое имя. Доска доставлена в редакцию от Н. И. У[ткина?].

Художественная газета № 9, апрель 1837

И. Фельтен сам прибыл в Петербург для приобретения верного и точного рисунка с картины К. П. Брюллова «Последний день Помпеи». Она будет награвирована в Париже акватинтой — лучший способ для подобной живописи; по крайней мере сохранится отблеск живописного эффекта. Исполнение рисунка поручено молодому художнику, коего дарования ручаются за хорошее исполнение, но еще более ручается за успех пребывание К. П. Брюллова в столице, потому что он сам лично может руководствовать исполнителя...

Мокрицкий делает большие успехи под руководством г. профессора К. П. Брюллова.

Художественная газета № 10, апрель 1837

Летом 1837 г. Брюллов, по желанию государя, подмалевал в Петергофе, на отдельных небольших холстах, для исполнения большой семейной картины, портреты императрицы Александры Федоровны и великих княжен: Марии Николаевны, Ольги Николаевны и Александры Николаевны. С окончанием последнего подмалевка окончились и занятия Брюллова с царской фамилией. Брюллов часто приезжал из Петербурга в Петергоф, таскал туда свою шкатулку с красками и проживал там по три и по четыре дня, ожидая назначения времени для окончания портретов, но императрица и великие княжны всегда находили какой-нибудь предлог, чтобы не сидеть на нату-

ре и отложить сеанс. Это, наконец, надоело Брюллову. Однажды он приехал в Петергоф, чтобы работать, и в назначенное ему время явился во дворец, но узнав, что сеанса не будет, потребовал веревку, связал вместе сделанные им подмалевки и увез их с собой в Петербург. Этот поступок был немедленно доведен до сведения царской фамилии и так рассердил Николая Павловича, что он не хотел более принимать Брюллова и говорить с ним. По возвращении из Петергофа в Петербург государь по своему обыкновению посетил Академию художеств, но к Брюллову не зашел. Это обстоятельство взволновало все мужское и женское население Академии художеств, доставив ему удовольствие и повод трубить по городу, что Брюллов попал в немилость.

Я думаю, что государь рассердился на Брюллова гораздо ранее, чем решился выразить ему свое неудовольствие потому, что еще в начале лета 1837 г. Брюллов дал ему повод к неудовольствию, который я слышал много раз с разными, иногда совершенно невероятными вариантами. Я записал его со слов Анжело Титтони, передавшего мне наивный рассказ очевидца, доктора Маркуса, который по желанию императрицы Александры Федоровны посетил Брюллова в Риме незадолго до его смерти. К рассказу Титтони я прибавляю некоторые подробности, известные мне от Ильи Ивановича Липина, слышавшего их, конечно, от самого Брюллова. Чтобы не смешивать, рассказов Титтони и Липина, я слова Липина означаю курсивом.

Маркус, которого в Риме Карл Павлович не хотел принять, но принял по настоянию Титтони и в его присутствии, беседуя с Титтони о скверном характере Брюллова, привел следующий пример его умышленной неделикатности. *Государь на два дня уехал из Петергофа в Петербург.* Чтобы сделать ему сюрприз, Карл Павлович написал в двенадцать часов на одном холсте императрицу и вел. кн. *Марию Николаевну на лошадях, в аллее Петергофского сада,* перед фонтаном Самсона. В то время как Брюллов, сидя в комнате писал этот портрет, а императрица, служившая ему моделью, сидела на лошади перед его окном, пошел дождь. Брюллов, как будто не замечая дождя, продолжал работать и не отпускал императрицу домой, пока дождь не пробил насквозь ее платья. Маркус несколько раз хотел прекратить сеанс, но государыня удерживала его словами: «Пока он работает, не мешайте ему». *По возвращении в Петергоф государь подивился проворству Брюллова* и остался доволен портретом. После этого, как бы кажется, не окончить портрета? А Брюллов, как сам он выразился, подтверждая Титтони рассказ Маркуса, повернул его к стене и никогда более им не занимался.

Железнов. «Живописное обозрение»

Кроме других немалочисленных работ, г. Плюшар занимается теперь портретом К. П. Брюллова. Вероятно, он будет окончен к сентябрьской выставке и послужит одним из ее украшений.

Художественная газета № 11 и 12, июнь 1837

К. П. Брюллов занимался летом заготовлением этюдов для портретов ее импер. вел-ва государыни императрицы и их импер. высочеств Марии Николаевны, Ольги Николаевны и Александры Николаевны и другими работами.

Художественная газета № 16, 1837

Днем в большой гостиной я любил смотреть на портрет дяди моего Вас. Алексеевича Перовского, изображенного во весь рост в атаманском казачьем мундире, в степи, на его серую лошадь и казака. Портрет этот подписан К. Брюлловым.

Жемчужников, стр. 45

Из письма Брюллова к Баруццо от 7 августа 1837 г. известно, что вскоре по приезде в Петербург Брюллов был отчаянно болен, что в 1837 г. он был занят царской фамилией; что император Николай Павлович заказал ему написать три больших портрета императрицы Александры Федоровны, два образа, из которых один для Казанского собора, а другой для реформатской Петропавловской церкви, и, наконец, какое-нибудь событие из русской истории.

Железнов. «Живописное обозрение»

Невольно вспоминаю К. П. Брюллова, приглашенного императором писать портрет его дочери. Император сел на стул и делал свои замечания. Карл Павлович перестал писать и на вопрос императора — «почему?» ответил, что у него со страху рука дрожит и писать не может.

Умен был К. П. и далеко не трус. Ответ поймут художники, а понял ли его император — не знаю.

Жемчужников, стр. 82

Из отчета Академии художеств, читанного В. И. Григоровичем 26 сентября 1837

Устроены в большом садовом строении три обширные мастерские для профессоров К. П. Брюллова, Бруни и Басина и другие, меньшего размера, для других художников...

Профессор К. П. Брюллов сочинил и написал два эскиза для большой запрестольной картины в церковь Казанской божьей матери: «Взятие пресвятой девы на небо»; писал портреты государыни императрицы и вел. княжен Марии Николаевны, Ольги Николаев-

ны и Александры Николаевны, для большой фамильной картины, произвел портреты в рост генерал-адъютанта В. А. Перовского и частью окончил, а частью начал многие портреты разных величин с частных особ.

Художественная газета № 17 и 18, сентябрь 1837

Портрет К. П. Брюллова, писанный Плюшаром, заслуживал особенное внимание публики. Все находили, хотя каждый по-своему, большое сходство.

Художественная газета № 19 и 20, октябрь 1837

А. А. Иванов — отцу. [*Октябрь 1837. Рим*].

Я начинаю верить Брюлло, в его к вам признательность.

Рукописный отдел Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина

В начале ноября 1837 г. (см. «Воспоминания о Брюллове» А. Н. Мокрицкого) Брюллов начал писать образ для реформатской церкви св. Петра. В. И. Григорович, который увидел это произведение через несколько часов после того, как оно было начато, выразил Брюллову свое удивление, что он, принявшись за исполнение четырехаршинной фигуры Спасителя, в одно утро написал ея голову и торс. А Брюллов отвечал ему:

— Что ж тут удивительного? Работа ничего не стоит, когда художник готовый подходит к холсту.

Основываясь на этих словах, В. И. Григорович всех уверял, что для «Распятия» Брюллов не делал ни рисунков, ни эскиза. Но Григорович ошибался. Мокрицкий пишет, что для образа Петропавловской реформатской церкви Брюллов по вечерам чертил всю композицию образа и рисовал головы всех представленных на нем фигур. Один из чертежей всей композиции образа, легко начерченный Брюлловым свинцовым карандашом на полулисте писчей, как тогда говорили, голландской бумаги, я видел у Мокрицкого. Илья Иванович Липин сказал мне, что для «Распятия» Брюллов написал эскиз масляными красками, который из его большой мастерской пропал бесследно.

Впоследствии перед отъездом на родину, в Ярославскую губернию, выбираясь из квартиры Брюллова, Липин при мне сдавал Карлу Павловичу его альбом, папки с рисунками, подмалевки и сказал ему:

— Я не мог отыскать эскиза «Распятия».

Так как Брюллов спокойно выслушал это заявление и ничего не отвечал Липину, то я заключил, что сам Брюллов подарил этот эскиз кому-нибудь из приятелей, быть может, В. А. Жуковскому.

Еще не окончив образа для Петропавловской церкви, Брюллов начал писать «Взятие на небо божией матери». Принимая на себя обязанность написать этот образ, Брюллов заметил государю, что в темном Казанском соборе обыкновенная картина будет почти не видна и просил разрешения пробить стену за главным престолом собора, чтобы вставить в нее, вместо простой картины, транспарант. Государь на это не согласился и огорчил этим Брюллова, который потом говорил:

— Я хотел сделать все фигуры в белых мантиях, а общий тон в роде эскиза, что у Перовского; но так как у нас все делается по-чиновнически, всякая новая мысль встречает сопротивление, то государь и отказал мне в моей просьбе. Если бы мне позволили написать транспарант, то я бы сделал что-нибудь гораздо получше теперешнего запрестольного образа и что-нибудь гораздо поинтереснее «Христа в гробу». «Взятие на небо» для транспаранта хороший сюжет, а мой «Христос в гробу» — просто образчик, по которому можно судить, что бы я мог сделать, если бы мне пришлось написать транспарант для Казанского собора.

Я подозреваю, что Брюллов задумал написать «Взятие на небо божией матери» до выезда из Болоньи, что сам он выбрал этот сюжет для запрестольного образа Казанского собора и обработал его в главных чертах в Москве. По крайней мере там в 1836 г. он избрал «Взятие на небо божией матери» темой для рисунка, который сделал для графа Толстого в присутствии Егора Ивановича Маковского и для эскиза, который написал масляными красками. Этот эскиз, спустя долгое время, находился в Петербурге в квартире В. А. Перовского, где я его видел. Он очень хорош по тону, нравится мне несравненно более запрестольного образа Казанского собора и представляет богородицу с четырьмя ангелами в белых одеждах.

В Петербурге Брюллов дал своей мысли новую форму, чтобы согласовать ее с невыгодными размерами узкого и длинного холста, на котором она написана для Казанского собора [1].

Железнов. «Живописное обозрение»

В конце ноября 1837 года чистое полотно 8 аршин вышины и 4 ширины, с контуром, легко набросанным мелом, долго стояло в мастерской художника; на этом полотне должно было создаться то дивное произведение [«Распятие»], которое украшает теперь Петропавловскую лютеранскую церковь в Петербурге. По вечерам он

[1] Эскиз «Взятие на небо божией матери», написанный масляными красками для запрестольного образа Казанского собора, по смерти Карла Павловича достался его брату Александру Павловичу. Размеры и контур этого эскиза переданы в гравюре проф. А. А. Пищалкина. (Примечание *Железнова*).

чертил карандашом эскизы, рисовал головы, ища в лицах выражения для предположенных фигур; голова умирающего на кресте Спасителя была первая, которую он начертил, придав ей непостижимую силу выражения... это выражение удержано и в картине.

Окончив вечернее свое занятие, он сказал: «Ну, завтра я начну писать; велите прийти натурщику в десять часов и проготовьте палитру пожирнее». Встав рано поутру, он уселся против полотна и после долгого молчания сказал: «Как весело начинать большую картину! Вы не испытали еще этого, не знаете, как при этом расширяется грудь от задержанного дыхания». Пришел натурщик. «Ну, Тарас, начнем благословясь». Натурщик стал на свое место, а художник, поправив его, взял в руки палитру и начал писать. Осторожно, но твердой рукой повел он кисть по холсту и с каждым взмахом кисти оживал у него под рукой безжизненный холст; очертив части лица, он смело наносил широкие тени и общие планы лица; едва прошло четверть часа, как голова начала ясно отделяться от холста, принимая лепку и выражение божественной красоты и страдания. Торжественная тишина в мастерской сопровождала труд его и довершала мое очарование; я посматривал на натурщика и дивился, откуда брал художник изображаемую красоту форм и выражения, ибо, сравнивая с живописью, я видел только некоторое сходство пятен света и теней. Молча и важно сидел Брюллов на подмостках, по временам сдвигая брови или отводя голову назад. Труд подвигался быстро: вот уже и волосы набросаны, и венец обвил божественную главу, и острые шипы терния вонзаются в святое чело, но текущая кровь не обезобразила лика — художник пропустил ее тонкой струей в темную тень по левому виску и сказал при этом: «Рубенс увлекся телесным страданием и погрешил против изящного: в его «Снятии со креста» все прекрасно, кроме головы Спасителя». Не прошло двух часов, как голова Спасителя на четырехаршинной фигуре была почти окончена, и так как он весь образ написал a la primo, то она такой и осталась до конца картины. Да и можно ли что добавить к ней? Кто видел это дивное произведение, тот согласится со мною. В это утро гений — Брюллов проявил необыкновенную силу своего творчества, глубокого познания искусства и могущества в механизме. В моих глазах совершилось чудо искусства, потому что к трем часам пополудни написал он голову и торс этой колоссальной фигуры и написал так, что едва ли существует в искусстве торс более исполненный красот, благородства форм и прелести механизма. Притом сила рельефа этого торса так велика, что он ни мало не потерял ни от сделанного после фона, ни от силы других фигур, которым также сообщено много света. Когда он окончил труд свой и, отдавая мне палитру, сходил с подмосток, я заметил на лице его большую уста-

лость: бледность покрывала это прекрасное лицо, а глаза горели горячечным блеском. Он сел в кресла против картины, и, вздохнув, сказал: «Как я завидую тем великим живописцам, которые трудились постоянно, как будто бы никогда не оставляло их вдохновение, что видно из такого количества превосходных творений, украшающих все галереи Европы; я не могу так работать: для меня скучен процесс писания красками».

Вечером того же дня приступил Брюллов опять к черчению голов для других фигур. Головы Иоанна и Магдалины вышли поразительны своей изящной красотой и глубокой печалью; головы Иосифа Аримафейского и Марии Клеоповой создались легко и удачно тем более, что для этой последней имел он в виду превосходный оригинал. Быстро и дивно-хорошо создавалась эта картина. Многие приходили удивляться новой славе художника.

Мокрицкий, стр. 153—156

На другой день я ранее обыкновенного отправился вечером к Карамзиным. У них каждый вечер собирался кружок, состоявший из цвета тогдашнего литературного и художественного мира: Глинка, Брюллов, Даргомыжский, словом все, что носило известное в России имя в искусстве...

Соллогуб, стр. 208—209

1838

Недавно видели мы в мастерской К. П. Брюллова французскую литографию с акварельного портрета, писанного им с г-жи Б[утеневой] в Константинополе. Литографию нельзя назвать вполне удачной, но зато мы видим в ней прелестную композицию художника, а без этой литографии, может быть, это произведение совершенно бы от нас ускользнуло, точно так, как и другие весьма многочисленные акварели сего мастера. Как бы, например, желательно было видеть в хорошей литографии, а в гравюре — тем лучше, очаровательный портрет графини Ф[ерзен], писанный в Риме акварелью...

Художественная газета № 3, 1838

В 1838 г. зимою (я знаю это от Ильи Ивановича Липина), около трех часов пополудни, государь в санях возвращался из Горного корпуса во дворец. Проезжая мимо Академии художеств, он увидел в окно Брюллова, который сидел в халате на лестнице и писал «Распятие». Государь приказал кучеру повернуть сани и остановиться у подъезда Академии. Брюллову тотчас же дали знать, что государь

идет к нему. Брюллов бросил палитру на то место, где сидел, сбежал с лестницы, ушел на антресоли, в спальню и лег на постель. Государь вошел в мастерскую, посмотрел на картину, на брошенные, запачканные кисти и палитру и спросил Липина: «А где Карл Павлович?» — «Он ваше, величество, ушел в спальню»,— отвечал Липин. Государь поднялся на антресоли, застал Брюллова в постели и осведомился, что с ним? Брюллов пожаловался государю на нездоровье. Государь улыбнулся, простился с Брюлловым и, уходя, сказал ему:

— Ну, ну, выздоравливай скорее: мне пора домой.

Почти одновременно с образами для Казанского собора и для реформатской церкви св. Петра император Николай Павлович заказал Брюллову написать картину из русской истории и выбор сюжета предоставил ему самому.

Железнов. «Живописное обозрение»

Картина «Распятие» не была еще окончена, а у Брюллова созревала уже новая идея и создавалась другая картина. Однажды вечером, после десяти часов, прислал он за мной. Пришедши, я застал его за работой — он рисовал эскиз «Вознесения божией матери»... Я смотрел и удивлялся прелести и легкости композиции. А как это было нарисовано! Какая черта! Он продолжал рисовать, притирая кое-где пальцем и ища эффекта; я стоял возле и наблюдал, каким волшебством светотени облекался этот рисунок; он и сам был весьма доволен своим произведением и с самодовольствием сказал: «Ну, батюшка, сегодня я работал, как никогда после Рима; да и в Риме редко работал я с таким усилием. Шабаш! Берите лампу! Пойдем дочитывать «Джулио Мости».

Мокрицкий, стр. 156—157

Пока Брюллов оканчивал «Распятие» и писал «Взятие на небо божией матери» Ф. А. Бруни написал на холсте четыре колоссальные фигуры евангелистов для возобновлявшейся после пожара большой церкви Зимнего дворца и, по окончании их, уехал в Рим. После его отъезда государь посетил Академию и пошел по мастерским. Он начал обзор мастерских с большой мастерской Брюллова, долго рассматривал «Взятие на небо божией матери» и несколько раз повторял:

— Картина вся хороша, но купидошки удивительны! Совершенно живые!

Из мастерской Брюллова государь прошел в мастерскую Бруни и там, взглянув на голову фигуры евангелиста Ионна Богослова, громко воскликнул:

— Ну, этой головы оставить нельзя. Это чорт, а не евангелист!

Так как Бруни уехал в Италию на долгое время и не мог сам переписать головы евангелиста Иоанна, то государь спросил:

— С кем из профессоров Бруни особенно дружен?

Григорович отвечал ему:

— С Брюлловым.

Получив этот ответ, Николай Павлович вернулся в мастерскую Брюллова и, только что ему отворили дверь, сказал:

— Брюллов, тебе бью челом. Бруни мне Иоанна чортом написал! Перепиши голову этой фигуры.

Брюллов, как он впоследствии признался Корицкому и Липину, не желая приставлять к произведению Бруни своего собственного пластыря, отвечал государю:

— Быть может, вашему величеству угодно будет приказать мне переписать эту голову с Доменикиновского Иоанна?

— А ты у меня это с языка сорвал,— сказал государь.

Некоторые приятели Брюллова, видевшие у него бруниевского Иоанна с переписанной головой, хотели, чтобы он переписал также руки этой фигуры и согласовал их колорит с колоритом головы, но Брюллов на это не согласился и отвечал:

— Мне приказано переписать голову, а до остального мне нет никакого дела.

Тогда же Карл Павлович начал писать большой портрет императрицы Александры Федоровны, который был для него источником, больших неприятностей. Федор Павлович Брюлло говорил мне, что Карл Павлович лениво писал этот портрет и что, надев на манекен вышитый золотом или серебром атласный сарафан императрицы, он так долго его не оканчивал, что на него насел толстый слой пыли. Из-за этого вышла беда. Государь, который интересовался портретом императрицы, заехал взглянуть на него, не застал Карла Павловича дома, остался недоволен, что портрет не подвигался вперед. и рассердился на Брюллова за его небрежное отношение с платьем императрицы. На другой день государыня поручила кому-то из придворных взять от Брюллова ее сарафан, повойник и покрывало, а Брюллов отдал эти вещи, но изрезал портрет императрицы на мелкие куски. Основываясь на словах Федора Павловича, я думаю, что в том маленьком альбоме Карла Павловича, в котором он начертил композицию для известной картины Михайлова: «Девушка ставит к образу свечку» и кое-какие мелочи для «Осады Пскова», находится также чертеж, сделанный для изрезанного портрета императрицы Александры Федоровны. Кроме этого чертежа сохранился эскиз, написанный Брюлловым на бумаге масляными красками для другого большого портрета императрицы Александры Федоровны. Этот



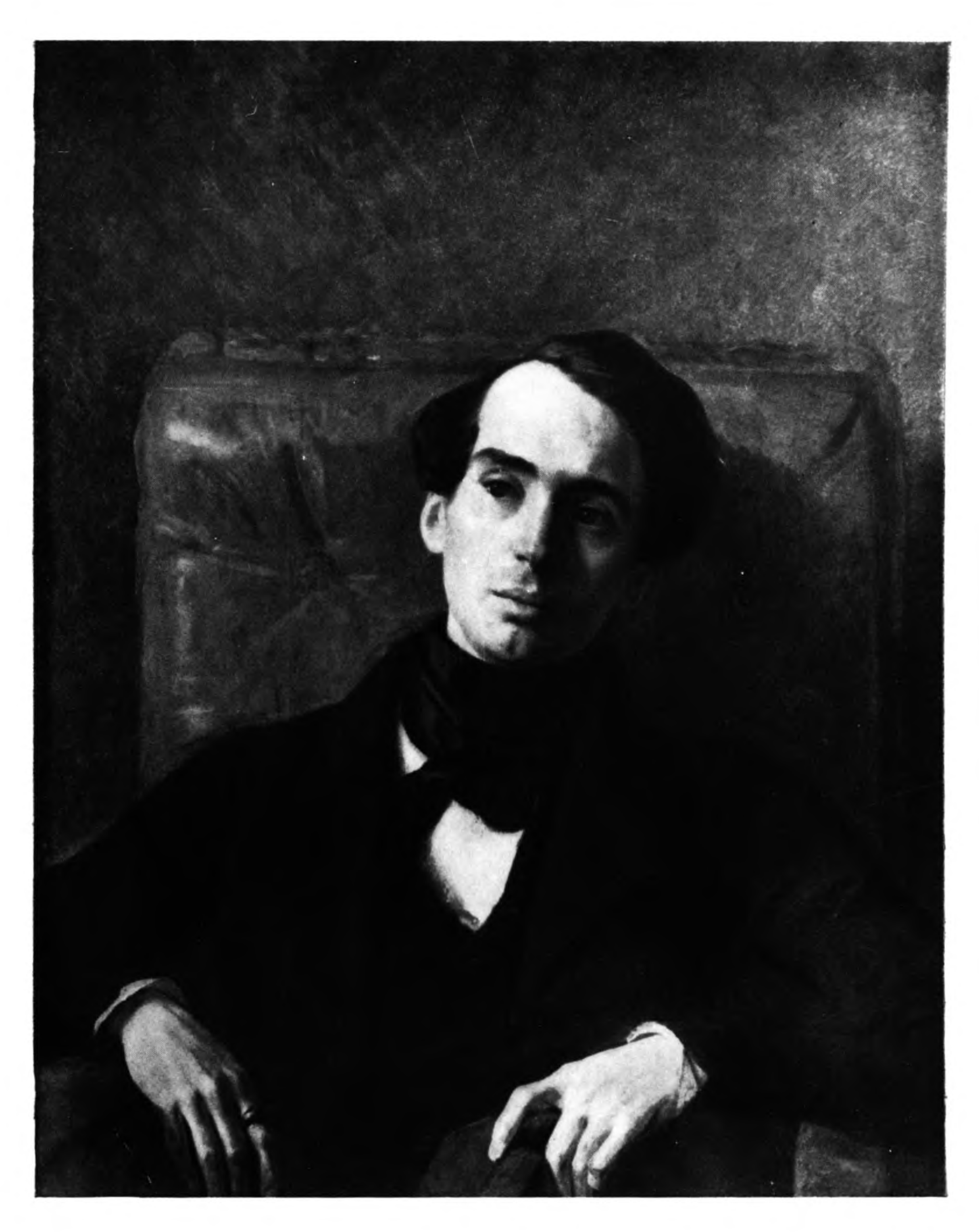
Автопортрет. 1835. ГТГ
Акварель, граф. кар. 15 × 14,5



И. П. Витали. 1836—1837. ГТГ
Х., м. 94,2 × 76,3



Автопортрет. 1836. ГТГ
Граф. кар. 12,4 × 9,3



А. Н. Стругоещиков. 1840. ГТГ
Х., м. 80 × 66,4

эскиз, не знаю, как попал в Болонью. Я видел его у Микельанджело Гуаланди, который впоследствии продал графу Сергею Григорьевичу Строганову.

Несколько ранее или несколько позже истории, случившейся с портретом императрицы, наверное сказать не могу, Брюллов выкинул штуку, которая окончательно восстановила против него государя. Николаю Павловичу очень хотелось, чтобы Брюллов написал с него портрет, но он долго надеялся, что Брюллов сделает ему удовольствие и сам будет искать чести оставить потомству его изображение. Наконец, утратив эту надежду, государь как-то раз, гуляя в Петергофском саду, случайно встретил Брюллова и сказал ему:

— Карл, пиши мой портрет.

Хотя государь высказал свое желание по обыкновению милостиво, но в виде приказания, однако, находчивый Брюллов, которого неожиданности никогда не заставали врасплох, сумел отделаться от предложенной ему работы и отвечал, что в Петергофе, куда он приехал погулять, у него не было ни палитры, ни кистей, ни красок. Дело кончилось тем, что государь обещал Брюллову назначить ему сеанс для портрета по возвращении своем в Петербург. Он не забыл своего обещания и вскоре по возвращении из Петергофа в столицу кого-то прислал к Брюллову сказать, что на другой день он приедет писаться к нему в мастерскую. Ожидая государя, Брюллов ходил взад и вперед по мастерской, потел и говорил находившемуся при нем ученику Горецкому.

— Как вы счастливы, что не имеете нужды писать портретов с членов императорской фамилии.

Николай Павлович обыкновенно держал свои часы пятью минутами вперед против настоящего времени и несколько раз говорил Брюллову, что он никогда и никуда не опаздывает и никого не заставляет себя ждать. В назначенное время государь не приехал на сеанс. Брюллов воспользовался этим, взял шляпу и ушел со двора, приказав сказать государю, если он приедет: «Карл Павлович ожидал ваше величество, но, зная, что вы никогда не опаздываете, заключил, что вас что-нибудь задержало и что вы отложили сеанс до другого времени». Спустя около двадцати минут после назначенного времени государь пришел в мастерскую Брюллова в сопровождении Григоровича, изумился, что не застал Брюллова дома и, выслушав от Горецкого объяснение дела, сказал Григоровичу: «Какой нетерпеливый мужчина!» После этого, разумеется, о портрете никогда не было более разговоров. Должно ли винить Брюллова за то, что придворный этикет расстраивал его, действовал на его нервы и не позволял ему спокойно работать!? Когда Брюллов, ожидая государя, расхаживал скорыми шагами по мастерской и потел, он совершенно

верно высказал Горецкому состояние своего духа. Он чувствовал себя несчастным, когда ему приходилось работать в присутствии царской фамилии. Ему легче было восстановить против себя государя и вывести его гнев, чем писать с него портрет. С одной только вел. кн. Елены Павловны Брюллов написал с натуры два портрета, но надо помнить, что это случилось еще в Риме, а не после занятий с царской фамилией в Петергофе, имевших на Брюллова большое влияние.
Железнов. «Живописное обозрение»

Весело мы пировали. Брюллов был чрезвычайно любезен и много прекрасного говорил нам: говорил о силе воображения, о восторге художника и о творческой силе гения... Отдохнув, пошел он домой, велев мне часам к девяти прийти к нему. В этот вечер он начал рисовать акварелью *Турецкое кладбище*.
Мокрицкий, стр. 159

В мастерской Брюллова я[1] застал В. А. Жуковского и М. Ю. графа Виельгорского. Они любовались еще не оконченной картиной «Распятие Христа», писанной для лютеранской церкви Петра и Павла. Голова плачущей Марии Магдалины уже была окончена, и В. А. Жуковский, глядя на эту дивную плачущую красавицу, сам заплакал и, обнимая Карла Великого, целовал его, как бы созданную им красавицу.

Нередко случалось мне бывать в Эрмитаже вместе с Брюлловым. Это были блестящие лекции теории живописи, и каждый раз лекция заключалась Теньером и в особенности его «Казармой». Перед этой картиной надолго, бывало, он останавливался и, после восторженного, сердечного панегирика замечательному фламандцу, говаривал: «Для этой одной картины можно приехать из Америки». То же самое можно теперь сказать про его «Распятие» и в особенности про голову рыдающей Марии Магдалины...

Я пошел в Академию, зашел к Карлу Павловичу,— его нет дома. Выхожу на набережную, он стоит себе у огромного сфинкса и смотрит, как по вскрывшейся Неве скользит ялик с веселыми пассажирами, а за ним тянется длинная тоненькая серебряная струйка.

— Что, вы были у меня в мастерской? — спросил он меня, не здороваясь.

— Не был,— отвечал я.

— Пойдемте.

И мы молча пошли в его домашнюю мастерскую. В мастерской застали мы Липина. Он принес со свежими красками палитру и,

[1] В автобиографической повести Т. Г. Шевченко «Художник» рассказ ведется от лица друга Шевченки — И. М. Сошенко.

усевшись в спокойные кресла, любовался еще не высохшим подмалевком портрета Василия Андреевича Жуковского. При входе нашем бедный Липин соскочил, переконфузился, как школьник, пойманный на месте преступления...

— Спрячьте палитру: я сегодня работать не буду,— сказал Карл Павлович Липину и сел на его место; па крайней мере, с полчаса молча смотрел он на свое произведение и, обращаясь ко мне, сказал:

— Взгляд должен быть мягче: его стихи такие мягкие, сладкие. Не правда ли?

И, не дав мне говорить, продолжал:

— А знаете ли вы назначение этого портрета?

— Не знаю,— отвечал я.

Еще минут десять молчания; потом он встал, взял шляпу и проговорил:

— Пойдемте на улицу, я расскажу вам назначение портрета.

Выйдя на улицу, он сказал:

— Я раздумал. Об этих вещах не рассказывают прежде времени...

Меня чрезвычайно заинтересовал этот таинственный портрет. Я издалека догадывался о его назначении; и как ни сильно хотелось мне убедиться в истине моей догадки, однако я имел столько мужества, что даже не намекнул о ней Карлу Великому...

В продолжение этого времени часто я встречался с Карлом Павловичем, видел раза два или три портрет В. А. Жуковского после второго сеанса. В разговоре с Карлом Павловичем замечал неумышленные намеки на какой-то секрет, но, не знаю, почему, я сам отстранял его откровенность. Я как будто чего-то боялся, а между прочим почти угадывал секрет.

Тайна вскоре открылась. 22 апреля 1838 года поутру рано получаю я собственноручную записку В. А. Жуковского, такого содержания:

«Милостивый государь N. N.!

Приходите завтра в одиннадцать часов к Карлу Павловичу и дожидайтесь меня у него; дожидайтесь меня непременно, как бы я поздно не приехал. *В. Жуковский*

Р. S. Приведите и его [Шевченко] с собою»...

В продолжение этих длиннейших суток я раз двадцать подходил к двери Карла Павловича и с каким-то непонятным страхом возвращался назад; чего я боялся, и сам не знаю. В двадцать первый раз я решился позвонить, и Лукьян, выглянувши в окно, сказал: «Их нет дома». У меня как гора с плеч свалилась, как будто я совершил огромный подвиг и наконец вздохнул свободно.

Бодро выхожу я из Академии на Третью линию, и тут как тут

Карл Павлович навстречу. Я совершенно растерялся и хотел было бежать от него, но он остановил меня вопросом:

— Вы получили записку Жуковского?

— Получил,— едва внятно ответил я.

— Приходите же ко мне завтра в одиннадцать часов...

Ровно в одиннадцать часов явился я на квартиру Карла Павловича, и Лукьян, отворяя мне дверь, сказал: «Просили подождать». В мастерской в глаза мне бросилась только по славе и Миллерову эстампу знаемая знаменитая картина Цампиери «Иоанн Богослов». Опять недоумение! Не по случаю ли этой картины пишет мне Василий Андреевич? Зачем же он пишет: «Приведите и его с собою». Записка была при мне, я достал ее и, прочитавши несколько раз P. S., немного успокоился и подошел к картине поближе, но проклятое сомнение мешало мне вполне насладиться этим в высшей степени изящным произведением.

Как ни мешало мне сомнение, однако ж я не заметил, как вошел в мастерскую Карл Великий в сопровождении графа Виельгорского и В. А. Жуковского. Я с поклоном уступил им свое место и отошел к портрету Жуковского. Они долго молча любовались великим произведением бедного мученика Цампиери, а я замирал от ожидания. Наконец, Жуковский вынул из кармана форменно сложенную бумагу и, подавая ее мне, сказал:

— Передайте это ученику вашему.

Я развернул бумагу — это была его отпускная, засвидетельствованная графом Виельгорским, Жуковским и К. Брюлловым...

Благодарил я, как мог, великое и человеколюбивое трио и, раскланявшись как попало, вышел в коридор и побежал прямо к Венецианову.

А самое-то дело было вот как...

Карл Брюллов написал портрет Жуковского, а Жуковский и граф Виельгорский этот самый портрет предложили августейшему семейству за 2.500 рублей ассигнациями и за эти деньги освободили моего ученика [1], а старик Венецианов, как он сам выразился, разыграл в этом добром деле роль усердного и благородного маклера...

В продолжение нескольких дней мой ученик [Шевченко] был так счастлив, так прекрасен, что я не мог смотреть на него без умиления... Во все эти дни хоть он и принимался за работу, но работа ему не давалась, и он, было, положит свой рисунок в портфель, вынет

---

[1] Рассказ Шевченко не точен. Портрет был разыгран в лотерее, организованной Юлией Федоровной Барановой совместно с гр. М. Ю. Виельгорским. По этому поводу Жуковский написал Барановой письмо, в котором выражал радость по случаю успешного завершения дела с выкупом Шевченки.

из кармана *отпускную*, прочитает ее чуть не по складам, поцелует и заплачет...

На другой день, часу в десятом утра, одел я его снова, отвел к Карлу Павловичу, и как отец любимого сына передает учителю, так я передал его бессмертному нашему Карлу Павловичу Брюллову. С того дня он начал посещать академические классы и сделался пенсионером Общества поощрения художников...

Я намерен досказать историю моего приятеля [Шевченко] собственными его письмами, и это будет тем более интересно, что в своих письмах он часто описывает занятия и почти вседневный домашний быт Карла Павловича, которого он был и любимым учеником и товарищем...

«Сегодня в десятом часу утра свернули мы на вал картину «Распятие Христово» и я с натурщиками отправил ее в лютеранскую Петропавловскую церковь. Карл Павлович поручил мне сопровождать ее до самой церкви. Через четверть часа он и сам приехал, при себе велел натянуть опять на раму и поставить на место. Так как она не была еще покрыта лаком, то издали и не показывала ничего, кроме темного матового пятна. После обеда пошли мы с Михайловым и покрыли ее лаком. Вскоре пришел и Карл Павлович. Сначала сел он на передней скамейке, но недолго поглядевши, перешел на самую последнюю. Тут и мы подошли к нему и тоже сели. Долго он сидел молча и только изредка приговаривал: «Вандал! Ни одного луча свету на алтарь. И для чего им картины?»

— Вот если бы,— сказал он, обращаясь к нам и показывая на арку, разделяющую церковь,— если бы во всю величину этой арки написать картину — распятие Христа, то это была бы картина, достойная богочеловека.

О, если бы хоть сотую, хоть тысячную долю мог я передать вам из того, что я от него тогда слышал. Но вы сами знаете, как он говорит. Его слова невозможно положить на бумагу, они окаменеют. Он тут же сочинил эту колоссальную картину, со всеми мельчайшими подробностями, написал и на место поставил. И какая картина!

Я почти безвыходно нахожусь у Карла Павловича, только ночевать прихожу домой, а иногда и ночую у него, а Михайлов и на ночь домой не приходит. Бог его знает, где он и как он живет. Я с ним встречаюсь только у Карла Павловича да иногда в классах... Карл Павлович предлагает мне совсем к нему перейти жить...

Карл Павлович чрезвычайно прилежно работает над копией с картины Доменикино «Иоанн Богослов». Копию эту заказала ему Академия художеств. Во время работы я читаю. У него порядочная своя библиотека, но совершенно без всякого порядка; несколько раз мы принимались дать ей какой-нибудь толк, но только все безуспеш-

но. Впрочем, недостатка в чтении нет. Карл Павлович обещался сделать рисунок Смирдину для его «Ста литераторов», и он служит ему всею своею библиотекою.

На второй день поутру Штернберг взял свою толстую портфель, и мы отправились к Карлу Павловичу. Он был в восторге от вашей однообразно-разнообразной, как он выразился, родины и от задумчивых земляков ваших, так прекрасно-верно переданных Штернбергом. И какое множество рисунков и как все прекрасно! На маленьком лоскутке серенькой оберточной бумаги проведена горизонтально линия: на первом плане ветряная мельница, пара волов около телеги, наваленной мешками,— все это не нарисовано, а только намекнуто, но какая прелесть! Очей не отведешь. Или под тенью развесистой вербы у самого берега беленькая, соломою крытая хатка вся отразилася в воде, как в зеркале. Под хаткою старушка, а на воде утки плавают — вот и вся картина, и какая полная, живая картина!..

Невольно я вспомнил братьев Чернецовых. Они недавно возвратились из путешествия по Волге и приносили Карлу Павловичу показать свои рисунки: огромная кипа ватманской бумаги, по-немецки аккуратно перышком исчерченная. Карл Павлович взглянул на несколько рисунков и, закрывши портфель, сказал (разумеется, не братьям Чернецовым): «Я здесь не только матушки-Волги, и лужи порядочной не надеюсь увидеть». А в одном эскизе Штернберга он видит всю Малороссию. Ему так понравилась ваша родина и унылые физиономии ваших земляков, что он сегодня за обедом построил уже себе хутор на берегу Днепра, близ Киева, со всеми угодьями в самой очаровательной декорации. Одно, чего он боится и чего никак устранить от себя не может,— это помещики или, как он называет их, феодалы-собачники».

Шевченко, из повести «Художник»

25 апреля 1838... скоро пришел Жуковский с гр[афом] Виельгорским, пришел Шевченко, и Василий Андреевич [Жуковский] вручил ему бумагу, заключавшую в себе его свободу, обеспечение прав гражданства; приятно было видеть эту сцену.

Мокрицкий. Рукописный дневник. Архив ГТГ — см. Лясковская, стр. 118

Церковь св. Петра и Павла на Невском проспекте новая двубашенная постройка А. П. Брюллова приходит к окончанию внутренней и наружной отделкой.

В ней один образ, алтарный, писанный К. П. Брюлловым. Уже многие газеты писали об этом произведении; многие сообщат публике новые воззрения и чувствования; об этой картине будут говорить и чужеземцы и, кто знает, может быть, с похвалой и даже с востор-

гом. Мы прибавим одно. Образ сей не нуждается в похвале и восклицаниях, ему нужно только беспристрастие зрителя.

Художественная газета № 14, 1838

В то время некоторые из рисовальщиков колебались и, рисуя с натуры, в то же время не решались вдруг расстаться с своими заученными приемами; но приезд Брюллова из Италии положил конец всем *умничаньям* и неуместным идеализациям; по мнению великого живописца, следовало изучать исключительно всю разнообразную прелесть самой натуры.

— Рисуйте антику в античной галерее,— говаривал Брюллов,— это так же необходимо в искусстве, как соль в пище. В натурном же классе старайтесь передавать живое тело; оно так прекрасно, что только умейте постичь его, да и не вам еще поправлять его; здесь изучайте натуру, которая у вас перед глазами, и старайтесь понять и прочувствовать все ее оттенки и особенности. — Так силою слова и собственными примерами Брюллов снял повязку с глаз всех рисовальщиков Академии, отданных до того заученным античным формам, которые совершенно загораживали от учащихся исход красоты самих антик — природу... При нем натурный класс ожил и обновился...

Насколько уважал Карл Павлович произведения древнего резца — это знают, лучше прочих, скульпторы, от которых при производстве статуй он спрашивал уже не точность этюда натурного класса, но требовал всей правильности, строгости и чистоты античного рисунка.

Влияние его не ограничилось одним натурным классом. Живопись, не только историческая, портретная, но и ландшафтная, и перспективная, и акварельная воскресли и одушевились с его появлением; он сам дал всему живые образцы в своих картинах и рисунках, и тем решительно уничтожил бывшую до него условную, принятую живопись, от которой до него отступали очень немногие...

От учеников он постоянно требовал, чтобы они в свободное время и на прогулках заносили в свои альбомы все обращающее на себя внимание живописностью или представляющее трудную задачу для рисунка...

Как часто Брюллов брал в руки кисть и карандаш, так редко принимался за перо [1]; он считал наказанием написать даже несколько

[1] Живши в Италии, Брюллов, по собственному признанию, получил из дому до пятнадцати писем, но ни на одно не собрался отвечать. Из Петербурга, как-то уже по возвращении из-за границы, он черкнул несколько строк в Москву В. А. Тропинину,— и в этом случае судьба как бы посмеялась над ним; он не дождался ответа, потому что наш славный маститый портретист, в свою очередь, выражался о переписке так: лучше написать два портрета, чем одно письмо. (Примечание *Рамазанова*).

строк к короткому знакомому; говорил же он так образно, так увлекательно, особенно когда речь касалась искусства, что и глубокие мыслители, и ученые, и поэты, и опытнейшие художники обращались около него все в слух и внимание. Логика его была ясна и чиста, и поэтому не удивительно, что всегда светлая мысль его, облеченная в высокие поэтические формы, привлекала и порождала в нем самом, да и в других, новые вереницы блестящих и счастливых идей... говорил он быстро и одушевленно; глаза его, заключенные глубоко в своих впадинах, в минуты его разговора загорались особенным огнем; прекрасно округленное и благородное чело обличало его гениальную породу...

Когда Брюллов всей душой отдавался своим занятиям, тогда он забывал все кругом себя и часто налагал на себя пост. Кисть его едва поспевала за плодовитостью его фантазии; в голове этого художника образы добродетели и порока беспрестанно сменялись один другим; целые исторические события мгновенно разрастались в самых ярких красках, в страшных объемах и со всеми разнообразными оттенками рисовались его воображению...

Совет его или замечание ученику, высказанные всегда чрезвычайно метко и сильно, глубоко залегали в памяти художника и передавались, как драгоценность, от одного к другому. Чего он только не переговорил об искусстве, чего он не разъяснял нам в этих незабвенных беседах, после которых взгляд каждого из нас светлел и желание создавать теснило грудь...

Хотя в Петербурге для Брюллова не было тех климатических и других удобств, какие повсюду представлялись ему в Италии, но мастерская его наполнилась произведениями, обличавшими всю многостороннюю его деятельность... Там восхищались красотами востока в картинах «Мария между одалисками» [1] и «Прогулка султанских жен»; там воспоминания Брюллова рисовали красоты Италии. Там же можно было встретить чуть не живых, едва не говорящих Крылова, Кукольника, кн. Оболенского, г-жу Бек, кн. А. Н. Голицына, кн. Салтыкову и других, которых обессмертила кисть Брюллова...

Брюллов нисколько не был похож на тех художников, которые, сочиняя картину на бумаге, приставляют одну фигурку к другой и прилаживают группу к группе; картина его, прежде чем являлась на холсте, задолго еще готова была в голове его. Кто как не Брюллов был поклонником красоты, кто как не он восхищался и прекрасным торсом, и красивой коленкой натурщика. Часто случалось ему говорить по поводу какой-нибудь отдельной красивой части натурщика: «Смотрите, целый оркестр в ноге!»...

---

[1] «Бахчисарайский фонтан».

В длинные зимние вечера кисти и краски художников обыкновенно лежат на покое, но Брюллов и при свечах работал свои очаровательные акварели, всегда отличавшиеся новизною мысли и силою чувства.

«Уж некогда будет учиться, когда придет пора создавать! — говорил Брюллов ученикам. — Не упускайте ни одного дня не приучая руку к послушанию. Делайте с карандашом то же, что делают настоящие артисты со смычком, с голосом — тогда только можно сделаться вполне художником»...

Рамазанов, стр. 177—198

— Что, батенька, ты нарисовал? Какой это следок?!

— Алексей Егорович [1], я не виноват, такой у натурщика...

— У него такой! вишь, расплывшийся, с кривыми пальцами и мозолями! Ты учился рисовать антики? — должен знать красоту и облагородить следок... Вот, смотри-ка...

И он брал из рук ученика карандаш и исправлял работу.

Взгляд этот был оставлен с появлением в Академии К. Брюллова, который, превосходно изучив антики, умея тоже наизусть рисовать Аполлона и группу Лаокоона, умел и облагородить уродливое колено натурщика, следок или ухо, но от ученика, рисующего с натуры, требовал ее портрета, совершенной передачи видимого. Работу, сделанную без натуры, он клеймил прозванием *«отсебятины»*.

Жемчужников, стр. 89

10 декабря. Г-н Демидов от 16 июня из Флоренции, отвечая на письмо Президента и изъяснив, между прочим, сожаление свое, что в числе художников, изъявивших желание войти в состязание, он не нашел имен К. Брюллова, Бруни и Басина, просил вновь объявить в Ведомостях [2], чтобы те из художников, которые не дали знать о желании своем работать по задаче его, Демидова, но предприняли впоследствии сии работы, уведомили о том Академию не позже как 1 сентября 1838 года.

Объявление это напечатано в Ведомостях в июле месяце, и г. Демидов снова извещен, что лучшие художники наши не вошли в состязание и не могли войти потому, что они заняты работами важными по высочайшей воле.

Петров, ч. II, стр. 378. Извлечение из определений Совета АХ

Из отчета Академии художеств за 1837—1838 гг.

Г-н профессор К. П. Брюллов произвел две огромные и по достоинствам своим необыкновенные картины, из коих одну, изобра-

[1] Проф. А. Е. Егоров.

[2] Речь идет о публикации в «Санкт-Петербургских ведомостях».

жающую умирающего на кресте Спасителя и предстоящих божию матерь и св. жен и мужей — для вновь отстроенной лютеранской церкви, окончил совершенно, а другую, «Взятие божией матери на небо» — для собора Казанской божией матери, подготовил к окончанию; написал несколько портретов, в том числе В. А. Жуковского, графа Мусина-Пушкина, и начал небольшую картину, для которой заимствовал сюжет из «Бахчисарайского фонтана» Пушкина, и сделал несколько рисунков акварелью.

Художественная газета № 18, октябрь 1838

«Бахчисарайский фонтан»

. . . .

Беспечно ожидая хана,
Вокруг игривого фонтана
На шелковых коврах оне
Толпою резвою сидели
И с детской радостью глядели,
Как рыба в ясной глубине
На мраморном ходила дне.
Нарочно к ней на дно иные
Роняли серьги золотые.

Пушкин

Профессору (Карлу) Брюллову за отъездом г. Бруни в Италию и невозможностью ожидать его возвращения переписать голову евангелиста Иоанна, руководствуясь картиною Доменикина, которую его вел-во приказал доставить к Брюллову из собственного его вел-ва дворца.

Художественная газета № 19, октябрь 1838

Брюллов требовал от учеников, чтоб они сколько можно более изучали антики. «Этим только путем, — говорил он, — можно достигнуть до понимания красот в натуре и исправления недостатка красоты форм, беспрестанно встречаемого при изучении нагого тела». Торс Геркулеса Бельведерского, Лаокоон, Германик и Боец были у него главными статуями для ученика; Антиноя, Аполлона, Венеру и других, с формами более округленными и менее заметными уклонениями линий, советовал изучать позже, оттого что в них более скрыта анатомия. Однажды, перед вечерним классом, нес я к Брюллову рисунок торса Геркулеса Бельведерского и встретил его в коридоре. «Это что у вас?» — «Торс Бельведерский» отвечал я, поворачивая вправо по коридору... «Не туда! мы пойдем другой дорогой», сказал он и повел меня в уединенное место в стороне от длинного коридора; тут остановился он у окна подле ведущей вверх лесенки. «Вот здесь, — сказал он, — работал я украдкой, уходя от шума, когда таскал гипсовые руки и следки, и повторял наизусть то, что чертил в античной гале-

рее. Лаокоон и торс Бельведерский были моими любимейшими предметами. Покажите ваш торс... Недурно, но вот эта линия лопатки не понята: сухо; натушуйте ее мягче и поищите более красоты. Этот Геркулес уже на Олимпе и пожалован Юпитером в боги; формы тела его, кроме силы, облечены уже в божественную красоту, которую древние греки с неподражаемым искусством придавали изображениям богов и героев, принятых в сонм богов»...

Вошел Брюллов в мастерскую.

Потом подошел к рисунку: «Это что за ладонь? точно в теплой перчатке... Дайте карандаш: вот как идут пальцы, чувствуйте красоту линий, ведь немногого недоставало, а теперь совсем другая рука; в каждом пальце ищите выражения движения, отвечающего положению руки; заметьте, что рука заодно с лицом действует при каждом внутреннем движении человека; испуг ли это, удивление ли, грусть ли, радость ли — руки, если они свободны, всегда действуют согласно с лицом; наблюдайте и изучайте это согласие, чтоб лицо не выражало одного, а рука другого. Чувствуйте каждое движение сами, будьте актером: страдайте, радуйтесь, задумывайтесь и на самом себе вы поймете лучше, чем подметите у других. Душа художника, как зеркало, должна отражать в себе всю природу; образованный вкус его выберет из нее прекрасное, а талант передаст в картине. Но прежде всего овладейте механизмом и ознакомьтесь как можно более с рисунком, чтоб свободно, не затрудняясь, передавать задуманное и прочувствованное. Несвободное изложение задуманного предмета охлаждает воображение и отнимает свежесть мысли, а без них и картина бывает вяла и натянута». Вот что было сказано по поводу плохо нарисованной руки!..

Сегодня рано поутру прислал за мною Брюллов.

Наконец, сели мы писать. Забавно было видеть, как шла наша работа; я писал совершенно по его диктовке; а чтоб вернее диктовать и наблюдать за сходством, он поставил перед собой зеркало. Вставал смотреть, что я делаю, бранил, поправлял пальцем, потом садился и читал вслух; спрашивал, что я теперь пишу, взглядывал иногда молча — а это уж половина похвалы. Тогда я продолжал не робея; молчание становилось чаще и чаще; он даже похвалил два раза, что придало мне еще больше смелости; портретец шел себе вперед и с таким помощником мог быть едва ли не лучше всего, что я доселе написал: он стал похож, нарисован был исправно и характер найден...

На другой день поутру продолжал я писать портрет; работа подвигалась вперед, но очень медленно: сначала писал я довольно смело, но чем дальше, тем становилось труднее; первая неудача — и я смешался, стал втупик; тут Брюллов заметил мое замешательство, но промолчал, дав мне еще несколько минут времени оправиться; нако-

нец, соскучась бесплодным пребыванием «на натуре», он взял кисть и волшебным прикосновением придал портрету и сходство и жизнь; потом, садясь на свое место, велел мне проверить сделанное им и продолжать. Напрасно искал я, что поправить: все было на месте.

Сегодня утром был я с Брюлловым в Эрмитаже и с большой пользой провел там несколько часов.

Не скучая моими вопросами, Брюллов все пояснял мне. Переполненный наслаждением, дотоле неиспытанным, я делал и свои заключения, измеряя высокие достоинства великих мастеров талантом Брюллова, и удивлялся необъятности его гения. У всех у них встречал я что-нибудь из достоинств моего наставника; мне казалось, что он походил на каждого из них: недаром всегда в его произведениях узнавал я то Вандика, то Тициана, то Гвидо, то Рубенса; теперь же, стоя перед их произведениями, я узнавал в них Брюллова. В таких размышлениях пришел я к заключению, что каждый из них, отходя в вечность, завещал ему ту искру своего гения, которая освещала путь его жизни и те сокровища, которые стяжал он в области искусства.

У Веласкеса видел он необыкновенную лепку, правду колорита, мягкость тела, характер и выражение; ему отдавал он преимущество в мастерстве владеть кистью так, что она в одно и то же время выражала форму, колер, рельеф и перспективу плана, ею наносимого; «чрез это, — говорил он, — сокращается у него время производства дела и сохраняется та свежесть и сочность живописи, которые неминуемо исчезают при медленном, робком, копотливом производстве». У Гвидо Рени поражала его красота линий, изящество общего значения сюжета, приятность выражения, лаконизм в композиции, простота красок и близкий к правде колорит, одним словом, он называет его умницей, тем более, что и писать был он мастер. «Корреджио,— говорил Брюллов,— чувствовал божественную гармонию в колорите и такую грацию движений и экспрессий и тонкость линии рисунка, что произведения его кажутся писанными рукою ангела. Рубенс — молодец, который не ищет нравиться и не силится обмануть зрителя правдоподобием, а просто щеголяет оттого, что богат; рядится пышно и красиво оттого, что это ему к лицу; богат, роскошен и любезен, что не всем удается. Не всегда строг к истине оттого, что прихотлив и своенравен, потому что богат, а богатство и мудрость, как известно, редко сочетаются. В его картинах роскошный пир для очей, — а у богатого на пирах ешь, пей, да ума не пропей; пой, танцуй, гуляй, а пришедши домой, коли сам не богат, у себя пиров не затевай, а то или ум пропьешь или с сумой по миру пойдешь, и пир твой похож будет на тризну, где обыкновенно уста плачут, а желудок улыбается. Следовательно (говорил он), у Рубенса пируй, а с ним не тягайся и

ему не подражай. Вандик попировал у Рубенса — и довольно; отбросив излишество роскоши, он ограничил свои расходы и жил умно и честно для удовольствия и для пользы других. Такую жизнь советую и вам, товарищи, взять за образец. Вандик рисовал отлично, руководился натурою во всем; колорит у него верен, весьма близок к натуре, а потому и разнообразен; краски простые; живопись его не расцвечена пестрыми, нелепыми пятнами; положение фигур естественно, освещение незатейливое, наконец, круглота, ловкость письма и много силы...»

Вчера поутру, после девяти часов, пошел я в мастерскую Брюллова продолжать копию с портрета Жуковского, сам же Брюллов писал одежду Магдалины в большой картине. В три часа пополудни приехал Жуковский. Брюллов занялся его портретом. Портрет Жуковского будет одним из лучших его портретов, как по сходству, так и по выражению характера целого. Вы видите дородного мужчину, покойно сидящего в креслах; голова его, склоненная несколько к правому плечу, наклонена вперед; руки сложены одна на другую выше колен так, что левая, покрывая правую, оставляет пальцы ее свободными, в правой руке держит он перчатки. Лицо спокойно, взор, хотя устремленный на зрителя, кажется, занят внутренним созерцанием; на челе дума не тяжкая, но отрадная, успокоительная; он, кажется, обдумывая свой подвиг, покоится после понесенных трудов. В этой почтенной голове с обнаженным челом созревали прекрасные творения. Свежесть лица и приятные черты показывают, что жизнь его проходила без разрушительных бурь, а если страсти и волновали нежное его сердце, то теплая вера и голос разума скоро усмиряли их. Прекрасные идеалы и изящные искусства питали душу его, всегда расположенную к добру, — художник все это выразил в портрете.

Мокрицкий, стр. 172—183

Не раз случалось мне слышать даже от известных наших художников, что Брюллов не понимал Рафаэля. Этому, однако ж, противоречит факт: Брюллов для Общества поощрения художников написал копию с «Афинской школы» Рафаэля и желал, чтобы она была поставлена в Петербургской Академии художеств для того, чтобы молодые художники, глядя на эту вещь, учились художественной философии. О достоинствах копии считаю излишним распространяться потому, что она считается двойником оригинала и доставила Брюллову громкую известность[1]. Как же Брюллов мог передать ха-

[1] Брюллов обратил на себя всеобщее внимание двумя прелестными картинами: «Итальянским утром» и «Полднем», которые были первыми его работами за границей. «Афинскую школу» написал он, имея 22 года от роду. (Примечание *Железнова*).

рактер Рафаэля, не понимая его? Странно думать, что те только художники понимают Рафаэля, которые в своих оригинальных вещах придерживаются его произведений! Эти господа доказывают только слабость своих дарований. Брюллов очень хорошо понимал Рафаэля и называл его всеобщим учителем; но он в то же время говорил, что «художник все должен найти в себе самом, что он должен изучать древних художников, но передразнивать никого из них не должен, потому что древние художники были сами по себе, а мы должны быть сами по себе». Этот взгляд Брюллова на художника очень важен. Древние мастера из учеников своих создавали себе подражателей, а впоследствии эти подражатели составляли школы. Так говорят: школа Рафаэля, школа Микельанджело и пр. Брюллов первый из мастеров требовал, чтобы ученики ему не подражали, а старались развивать себя по-своему. Конечно, этот благодетельный взгляд на искусство еще не в большом ходу, потому что нов, однако число поклонников этого воззрения быстро растет, и оно в свое время принесет благодетельные и обильные плоды. Действительно, подражание кому бы то ни было из мастеров нелепо; да и что за художник тот, кто не высказывает своих собственных мыслей и своих собственных чувств? Чем самостоятельнее художник, тем он выше. «Почему искусство пало? — часто говаривал Брюллов. — Потому что за мерило прекрасного в композиции взяли одного мастера, в колорите — другого и пр. сделали из этих художников каких-то недосягаемых богов, пустились подражать им, забыв, что сами живут в другой век, имеющий другие идеи и интересы, что сами имеют свои собственные ум и чувство, а потому ни Рафаэлями, ни Тицианами не вышли, а вышли жалкими обезьянами»...

«Художник должен уметь писать все», — сказал Леонардо да Винчи... Но сам, как из картин видно, всего писать не умел. Первый и единственный художник, равно прекрасно умеющий писать все, был Карл Павлович Брюллов [1], и в этом отношении на него следует смотреть как на человека, решившего давно заданную, но до него никем не разрешенную задачу.

Другую, не менее важную задачу решил Брюллов своими композициями, которых не только непонимающие литераторы, но и некото-

---

[1] Он неподражаемо писал животных. Собственно пейзажей Брюллов оставил немного: мне известно всего пять; но из его картин и портретов можно убедиться, что не было исторического живописца, равного ему в этом отношении. Брюллов прелестно работал акварелью и занимался скульптурой. В молодости своей он вылепил несколько статуй и барельефов из воска; в первое время по приезде в Италию занимался в мастерской Торвальдсена; незадолго до предсмертной болезни своей он вылепил «Диану» и «Эндимиона», но фигуру Дианы не окончил, а потом сломал. Фигура Эндимиона хранится у одного из друзей К. П. Брюллова. (Примечание *Железнова*).

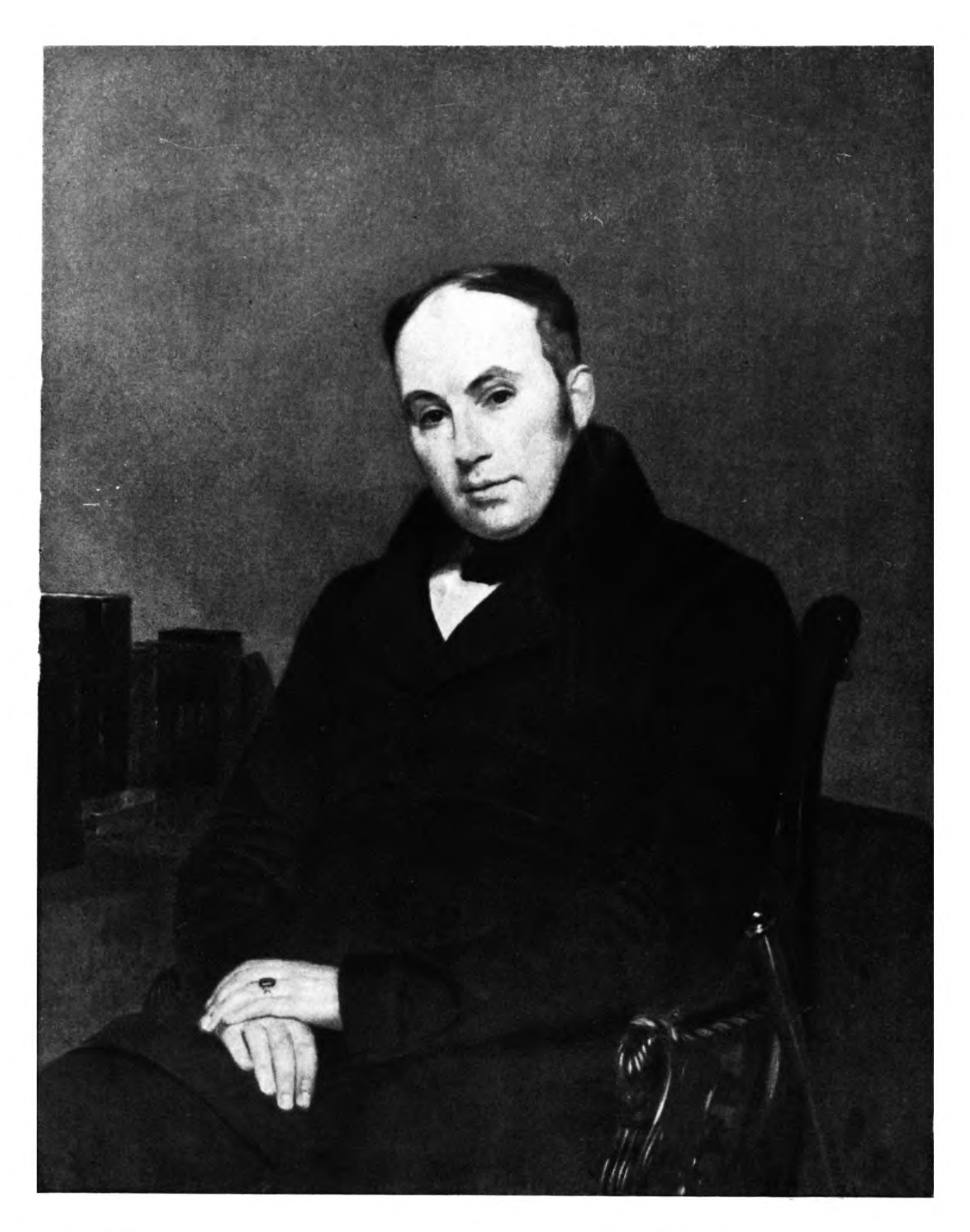
рые художники называют раздерганными и клочковатыми. Подобные толки обыкновенно распускаются поклонниками всего старого, даже и нехорошего. Я сказал выше, что Рафаэль довел до совершенства здравый смысл композиции; теперь прибавлю, что он в изложении своих мыслей был еще несовершенен. Рафаэль в картинах своих расставлял фигуры и группы, не довольно точно придерживаясь линейной перспективы, которая должна быть основанием всякого художественного произведения, как непременный закон. Если картины Рафаэля, начиная с «Преображения», разбить по перспективе, то легко убедиться, что фигурам на картинах нет места, а следовательно, изображенные группы в том виде, как они представлены на картинах, в натуре быть не могут. Композиция после Рафаэля немного сделала успехов, а потому излишним считаю говорить о произведениях художников, бравших Рафаэля за образец. Брюллов здравому смыслу композиций Рафаэля придал форму, которой им недоставало. С каждой картины его можно сделать архитектурный план; между группами и фигурами всегда есть приличное расстояние; каждому аксессуару найдено место так, как и в натуре. Почему же композиции Брюллова называют некоторые раздерганными и клочковатыми? Потому, что трехвековыми последователями Рафаэля глаз наш приучен видеть фигуры в известных поворотах, группы в известных формах, отступление от которых кажется нам странностью по своей новости. Есть знаменитые современные художники, называющие брюлловскую верность натуре вздором; и это неудивительно: люди не легко расстаются с правилами, считавшимися долгое время непогрешимыми, когда сами привыкли действовать на основании этих правил; но к молодому поколению, более восприимчивому, удобно прививаются истины, вытесняющие мало-помалу устаревшие начала. Что же касается исполнения, т. е. рисунка и лепки, то в этом отношении Брюллову нет равного, даже по сознанию многих из тех художников, которые противятся его нововведениям. Рисунок и лепку Брюллов довел до совершенства, далее которого едва ли они могут идти, и многие опытные художники утверждают, что эта часть искусства составляет величайшее достоинство Брюллова.

В XIII и XIV столетиях, когда искусство было в младенчестве, художники мало обращали внимания на красоты форм и, рисуя фигуры, довольствовались верным выражением чувств человека. Микельанджело и Рафаэль усовершенствовали рисунок. Микельанджело первый занялся строгим изучением анатомии и этим оказал важную услугу искусству; Рафаэль воспользовался изучениями Микельанджело и старался соединить их с красотой греческих образцов. Несмотря на успехи, им сделанные, он не дошел до совершенства, даже не сравнивался с греками, с чем все согласны. В рисунке его, простом и бла-

городном, замечается некоторое однообразие, заученность форм и недостаток в выполнении подробностей. Рисунок Брюллова прекрасен, верен натуре и потому разнообразен. Брюллов глубоко изучал антики и анатомию, и следствием этого изучения было то, что он понял, как сам выражался, что «статуйный рисунок дает картине деревянность», а потому всегда старался замечать красоты и разнообразие форм в каждом натурщике и пользовался ими, не переиначивая их на манер греческих статуй. Рисунок греков именно оттого и был хорош, что греки подмечали красоту в самой натуре, а новейшие художники уступают им, потому что ищут красоты более в статуях, чем в натуре.

Некоторые художники находят, что Брюллов иногда придерживался натуры не совсем благородной, и в пример приводят воина в «Последнем дне Помпеи». Брюллов был естествен во всем и всегда. Он понимал ту изящную простоту, которая заставляла его давать различные формы фигурам по различию лет и звания. «Помпея» может быть рассматриваема как образец в этом отношении, потому что в ней можно видеть переходы от самых разнообразных, деликатных, образцовых женских форм, до изможденного старческого тела. Все фигуры Брюллова живут и дышат. Брюллов владел механизмом высшей степени совершенства и говорил, что «тот не художник, для кого исполнение составляет труд», что «копотность исполнения сообщает вялость даже самой мысли». Брюллов говорил еще, что «рисовать надобно уметь прежде, нежели быть художником, потому что рисунок составляет основу искусства; механизм следует развивать от ранних лет, чтобы художник, начав размышлять и чувствовать, передал свои мысли верно и без всякого затруднения; чтобы карандаш бегал по воле мысли: мысль перевернется, и карандаш должен перевернуться. Мысль и рисунок — это муж и жена. Чувство сеет в художнике мысль, рисунок рождает ее, одно без другого немо и бесплодно. Да и поздно учиться рисунку тогда, когда живая женщина нравится более «Венеры Медицейской»! Умный и талантливый артист скоро поймет всю наивность заученных направлений и стилей».

Брюллов требовал, чтобы всякий сюжет был трактован буквально верно истории своей, а потому и фон занял у него не последнее, хотя и невидное место. Фон дает характер веку и стране, и в этом случае играет очень важную роль, особенно в исторической живописи. Истина эта так очевидна, что я считаю излишним говорить о ней, хотя есть еще знаменитые художники, которые, застав ученика за обдумыванием фона, говорят: «Это вздор, сделайте что-нибудь — все будет хорошо», и хотя умные ученики ничего не возражают на это учителю, но продолжают обдумывать фоны — и делают хорошо. В Риме знаю я одного известного художника, который, поняв важ-



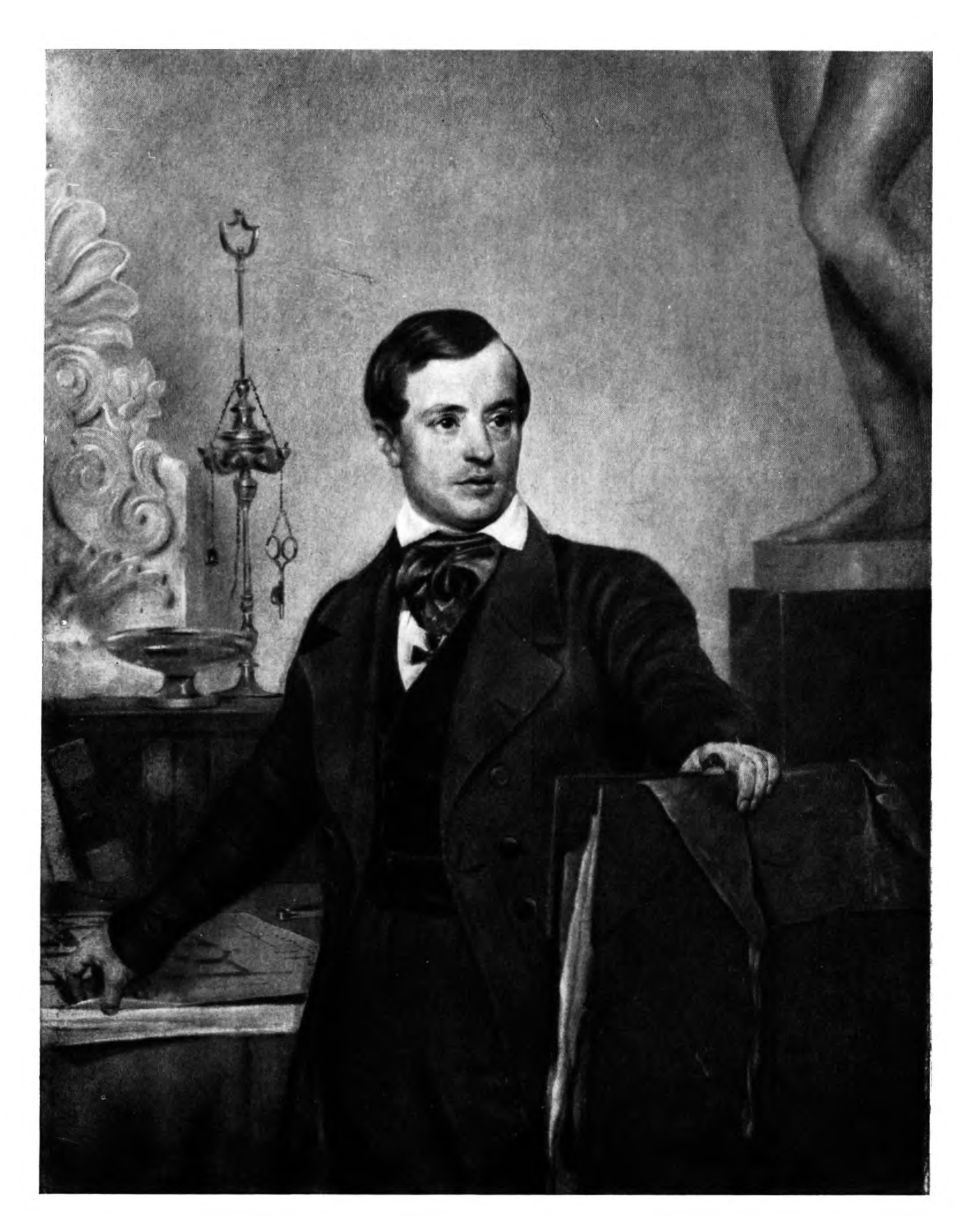
В. А. Жуковский. 1838. Харьковская картинная галерея

Х., м. 110 × 83

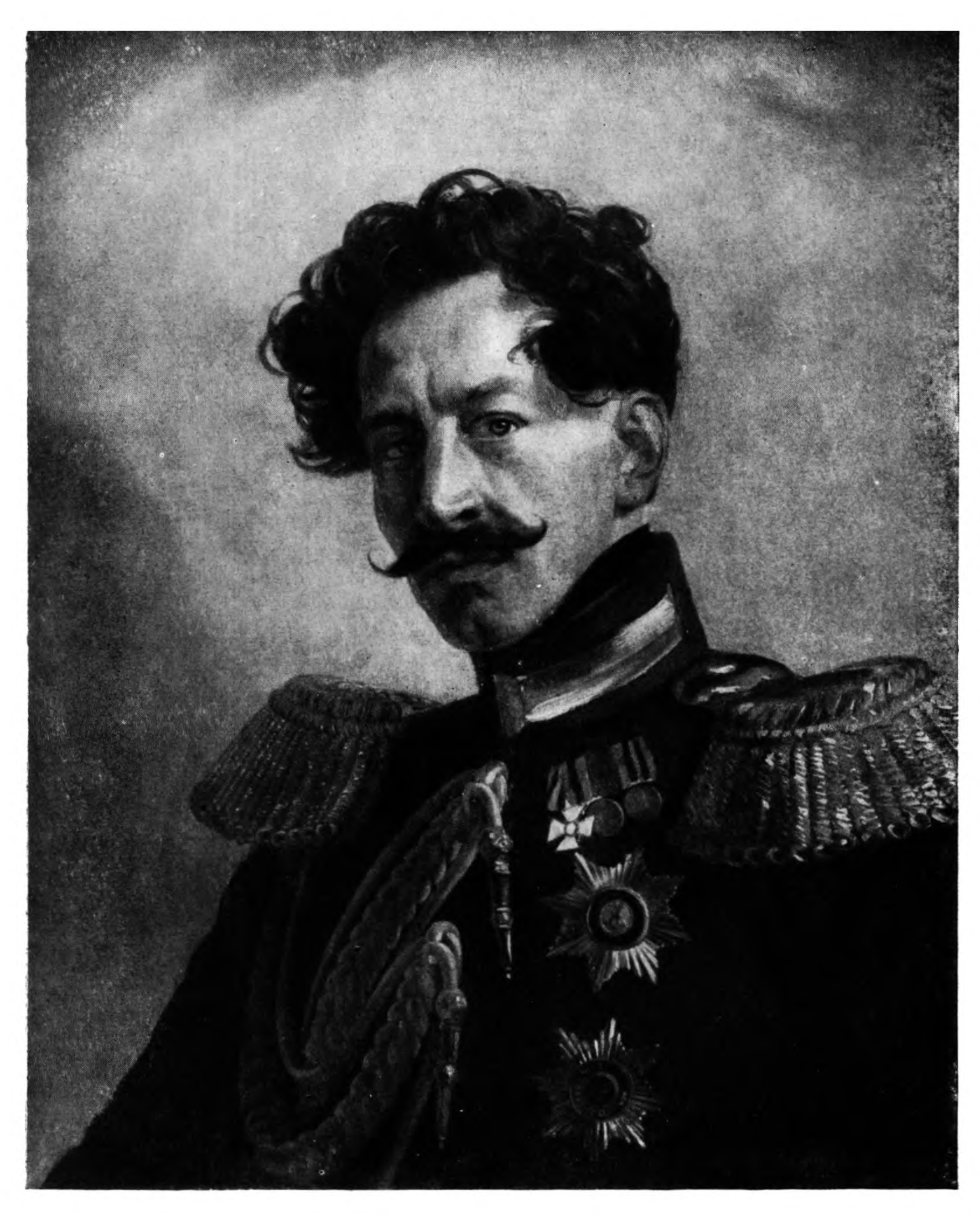


А. К. Толстой. 1836. ГРМ

Х., м. 131 × 104



А. П. Брюллов. 1840-е годы. ГРМ
Х., м. 123,5 × 97



В. А. Перовский. 1837. ГТГ

Х., м. 71,5 × 58

ность фона в картине, обыкновенно говорит: «фигуры меня нисколько не затрудняют: я всегда с ними справлюсь, когда улажен фон».

Теперь остается сказать несколько слов о художниках, проповедующих стиль в складках.

Что такое слово «стиль»? Стиль (по академическому словарю) значит слог; а слогу, как известно, научиться нельзя. Художников же учат стилю и уверяют, что он заключается в известном расположении складок. Стиль действительно важная вещь и состоит прежде всего в верном понимании сюжета. Когда сюжет неверно понят, стиля в произведении быть не может, и никакие складки не помогут этой беде. Возьмем в пример писателя: если он, выводя на сцену художников, заставляет их говорить языком царедворцев, то этим самым теряет стиль. Также, если он заставит их говорить языком простолюдинов, — стиля не будет. Уловить характер сюжета так верно, чтобы зритель, глядя на произведение, сказал: «это так», «это то» — значит создать стиль. Отсюда очевидно, что каждому сюжету приличен стиль свой собственный во всем: и в рисунке, и в складках. Это, кажется, очень понятно. Складки, приличные иконе, не годятся для Венеры и наоборот. В этом случае также, как и в других, все должно подмечать в натуре, бесконечно разнообразной и прекрасной, а не придерживаться того или другого художника, потому что всякий мастер, как бы он ни был разнообразен, все-таки однохарактерен.

Но художники из художества сделали какую-то странную науку и забыли самую простую вещь: изображать в своем произведении свои собственные мысли и чувства. Я уже сказал, что из картин Рафаэля художники вывели особые правила, которые и принято считать непогрешимыми. Эти же правила приладили и к складкам. В Риме, например, где пуристическая секта процветает, я был поражен, услышав, что известные художники проповедуют о каких-то глазках, бровках и зрачках, складках, которые не только (будто бы) должны быть на всякой драпировке, но вам говорят еще, где именно должны они быть! Не менее странно слышать, что художники, почитавшиеся за великих рисовальщиков, следовательно понимавшие красоту линий, не понимали (будто бы) красоты складок; и наоборот, плохие рисовальщики принимаются за образцы в расположении драпировок! Одно другому противоречит: как может не понять красоты складки тот, кто понял гораздо труднейшее — красоту нагого тела? и наоборот, уродливую фигуру никакие складки не украсят. Изучение искусства делать на условных местах глазки и бровки довело наконец до того, что на всяком шагу встречаются картины, похожие, разумеется, для неопытного глаза — на рафаэлевские, но в которых нет рафаэлевского смысла, да и ничего нет, кроме условной манеры, столь же вредной и дикой, как и французский шик.

По этой части искусства Брюллов не сделал ничего нового (да едва ли и можно сделать что-нибудь новое в складках), но он сделал много хорошего. Драпировка его так же проста и прекрасна, как композиция и рисунок: в ней нет ничего заученного, и она всегда отвечает сюжету; труд же художника скрыт в драпировке так, что, кажется, Брюллов вовсе не хлопотал о ней. Некоторые художники говорят, что Брюллов действительно не думал о драпировке, а писал с натуры что ни попало. Мнение смешное и детское! Стоит только взглянуть на чертежи Брюллова, чтобы убедиться, как он иногда долго возился, улаживая в картине какой-нибудь, повидимому, ничтожный аксессуар, о котором другой художник и не думал бы, убежденный, что стоит только наделать глазок, бровок и зрачков — и все будет как нельзя лучше. От этого внимательного обдумывания картины во всех ее мельчайших подробностях прежде, нежели начиналась она, зависела отчасти и скорость исполнения у Брюллова, говорившего, что «работа ничего не стоит, когда готовый подходишь к холсту».

Я сказал все. Остается прибавить несколько слов, а именно: всякий, кто прочтет статью мою, имеет право спросить: что же? Значит, Брюллов выше всех художников? Значит, ему нет равного? На это могу отвечать только: Брюллов был гений. Был ли гений его выше или ниже гения других художников, например, Рафаэля — решить не мое дело; но опять-таки скажу: Брюллов был гений, и как гений смотрел на искусство с новой точки зрения, до него бывшей неизвестной, сообразной веку и требованиям его. Он показал новый путь, по которому идет молодое поколение, несмотря на отчаянное сопротивление и брань старого. «Как можно следовать за Брюлловым!» — говорят многие: «он не понимал Рафаэля, значит — и хорошего стиля» и пр. На это вот что отвечу: Брюллов приехал первый раз в Италию юношей 19 лет и пенсионером Общества поощрения художников. Почтенное Общество требовало, чтобы Брюллов уведомлял его о своих занятиях и о том, как он глядит на вещи. По этому поводу он сделал несколько очень дельных замечаний на одну из картин Рафаэля [1]. Общество вступилось за картины Рафаэля, которые три столетия считались образцами изящного [2]. Брюллов отвечал следующими двумя вопросами: «мог ли бы юный Сципион победить опытного Аннибала, если б не дерзнул сравнить себя с ним?» [3], «могло ли

---

[1] Одно из писем К. П. Брюллова, хранящееся в Обществе поощрения художников при деле о братьях Брюлловых.

[2] Дело о братьях Брюлловых в Обществе поощрения художников.

[3] Письмо Брюллова, хранящееся в Обществе поощрения художников при деле о братьях Брюлловых. (Примечания *Железнова*).

бы искусство в продолжение трех веков идти вперед, приняв произведения смертного за непреложный закон божий?» [1].

Я уже сказал, что не беру на себя права решать, был ли гений Брюллова выше или ниже гения других художников, но смело говорю, что ни один художник не удовлетворяет так требования современного искусства, как Брюллов.

Железнов. «Отечественные записки»

Мы с ним познакомились в 1838 году в Петергофе. Брат Алексей чрезвычайно желал иметь портрет маменьки. Встретив Брюллова во дворце, он подошел к нему и просил, но просто, без всяких предварительных любезностей, не отказать его просьбе и хотя акварелью написать этот портрет.

— А ваша маменька — старушка? — спросил Брюллов,— я не люблю писать старушек.

Тогда брат Алексей объяснил ему, какое чувство вечной благодарности привязывает его к той, которая во всей силе слова, с самых младенческих лет, заменила ему мать родную. Брюллов его слушал со вниманием, потом обнял и отвечал:

— Для сердечного портрета я всегда готов.

Мы жили в петергофской колонии у Александровского парка.

Он приехал, сел к столу и тотчас же принялся за дело. Маменька была в траурном платье, без чепчика, и, как теперь вижу, с грустным выражением лица, явно обнаружившего состояние ее души после кончины незабвенного моего отца.

Я села с работой в руках немного поодаль, у окна...

Он был сам, — а никто другой! Как его образ мыслей, так и особенный дар выражать их, и даже все приемы и движения имели оригинальность, ему одному принадлежащую. Он говорил бегло, увлекательно...

Описать верно его поэтическую голову, его прекрасное лицо гораздо труднее: все черты были необыкновенно тонки и правильны, а профиль мог напомнить только голову Аполлона, так хорошо изображенную на античных камеях.

Волосы белокурые, курчавые, красивыми кольцами окружали лицо. Лоб высокий, открытый; на нем был отпечаток творческой его силы и гениального соображения; глаза и брови придавали всей физиономии необыкновенное выражение. Невозможно поверить, чтобы голубые глаза могли владеть таким быстрым и глубоким взглядом. Они, казалось, сыпали искры, когда он говорил горячо и когда слова его были выражением чувств восторженных. Движение

---

[1] Письмо Брюллова к г. Кикину. (Примечание *Железнова*).

бровей много к тому способствовало. Нос был несколько римский, но в совершенной пропорции с остальными правильными чертами лица. Рот, как он говорил сам, припоминая свои юные годы жизни в Италии, был un arco d'amore, лук амура, и точно, верхняя губа обрисовывала чрезвычайно верно изображение лука, а приятность его улыбки, кажется, никакой живописец, никакой поэт не будет уметь передать.

Когда в петергофской колонии у окна он рисовал портрет маменьки, то брат Алексей, чтобы доставить ему удовольствие, заставил нас с сестрой спеть маленькую песенку в два голоса.

Мы никогда артистками не были, но верность голосов, самая гармония сопрано и контральто и больше всего наша привычка петь друг с другом были главной причиной, что наша музыка так понравилась Брюллову: он вскочил со стула, подошел к дверям той комнаты, где мы пели, и я заметила даже, что на глазах его блистали слезы.

— Должно быть, сестрицы не ссорятся, — сказал он, — а когда души в гармонии, чтó удивительного, что голоса так согласны! Как хорошо!.. Еще что-нибудь, пожалуйста... я еще послушаю...

Мы очень много пели, а он, прислонившись головой к дверям, слушал нас с непритворным удовольствием.

Когда он воротился к своей работе и принялся опять рисовать, то сказал:

— Какая странная вещь, что единица в мире не существует! Все прекрасное может быть только, когда одно другим пополняется. И как это чудно и премудро! Вчера, покуда я писал портрет Гг.., А... пела, — у ней голос удивительный, я слушал, но это мне писать не мешало... Сегодня вы запели вдвоем, и гармония двух голосов меня так тронула, что кисть выпала из рук... и я поневоле повторил: единица не существует... Когда у меня родится какая-нибудь мысль неясная, то я сам ее повторяю... все ищу около себя доказательств. Вчера я сидел в Монплезире, это было поздно вечером. А каков был вечер? Он помирил меня с летом моего северного отечества! Ах, какой прелестный вечер! В Италии такого не дождешься... Это море... светлое небо, звезды и полная луна — все вместе было очаровательно! Потом тишина, и, к этому, как было тепло!.. Рай, просто рай! Я думаю, было заполночь, когда я пошел ходить по большой аллее к Марли. Подхожу: домик Петра Великого так хорошо рисуется между зеленью дерев в лунном свете... Смотрю издали и говорю: мило, но что-то холодно... Подхожу ближе и вижу, что, как в чистом зеркале, все это отражается в озере. Я так и схватился за сердце: как пополняется отражением, подумал я... чудо! Нет, единица не существует! Вот оно это дивное соединение.

Потом, по некотором молчании, продолжал: «Даже человек, один — что такое? Жалкое, какое-то недоконченное создание... Душа без души парной ни цены, ни цели не имеет...»

— Вам ли это говорить? А слава? — сказала маменька.

— Что мне в ней? Она мне жизни не придает, а напротив часто отравляет!..

Мы как-то разговорились о дяде моем Александре Николаевиче Львове, который знавал Брюллова еще в молодости, в Италии.

Брюллов припомнил сам, как он нашел его без копейки денег в какой-то жалкой гостинице, как узнал от хозяина об его затруднительном положении, все за него заплатил и не сказал ему ни слова, а Брюллов, со свойственной ему беспечностью, того и не заметил и узнал о дружеском поступке дяденьки несколько месяцев спустя.

— Он истинно добродетельный был человек,— продолжал Брюллов, — я написал его портрет в три часа времени... И, как помню, он был близорук, а чтобы лучше видеть, то как-то горбился и сгибался, прищуривая глаза. Я пробыл с ним не более одного часа, — как стал горбиться и щуриться; обезьянническая моя природа действовала во мне совершенно отдельно от моей воли или мысли.

Портрет дяди и теперь находится у его сына и составляет, конечно, одно из прекрасных произведений великого артиста в этом роде.

Когда мы приезжали со знакомыми в его мастерскую, он чрезвычайно любезно всегда нас принимал, и, с своей стороны, казался всегда довольным нашим посещением, разглядывал, кто как одет, забавлялся нашими браслетами, и самые мелкие подробности женского наряда его занимали...

Ростовская

1839

А. А. Иванов — отцу. Январь 1839. Рим.

Я никак не согласен с вами, чтобы, копируя с Рафаэля, можно было что-нибудь к нему прибавить: обессиленные временем места в его фресках несравненно прекраснее наших ухищренных раскрашиваний, —копия должна быть копией. Копия Брюлло есть самая лучшая, не только у нас, но и где бы то ни было.

Иванов, стр. 115—116

В этот вечер пришла ему на ум прекрасная мысль: устроить вечерние занятия для своих учеников у себя на квартире, чтоб в бе-

седах с ним о предметах, необходимых для художника, мы могли развивать свои головы и, выбирая сюжеты из классических авторов, чертили эскизы — каждый по своему понятию. Писатели, которых он рекомендовал читать художнику — Гомер, Овидий, Данте, Гиббон; также советовал ознакомиться с физиологией. «Вот, — говорил он,— книги, научающие художника познавать внутреннего человека и вообще человека в связи с целым миром; вот книги, без которых художник не отделится от посредственности». На другой день начал он портрет г. П. Кукольника; несмотря на сильную простуду, он писал так неутомимо и с таким успехом, что можно было поверить словам его, что в Риме работал он тогда только, когда был болен. Сильный кашель раздирал ему грудь, слезы катились из глаз от насморка, но он продолжал работать; и когда я советовал ему не изнурять себя и перестать работать, он отвечал: «Нет, батюшка, теперь я работаю по страсти и, хотя бы надели на меня саван, я не перестану работать».

Прошло два часа, и он написал превосходный портрет, в котором, не говоря уже о сходстве, рисунок, лепка, правда тонов и рельеф доведены до такого совершенства, что, право, кажется, живой человек стоит перед вами; а какая свежесть и ловкость в техническом исполнении! Жирно положенные краски, сливаясь одна в другую, образуют собою а ла прима, что у других художников с трудом достигается лессировками, посредством прозрачных красок. Портрет этот кончил он, не проходя вторым разом головы; все в ней осталось с первой свежестью и ловкостью кисти художника-виртуоза. Рука в портрете также написана превосходно...

Его уму было доступно все; он понимал все своим живым умом, во всем участвовал пламенным сердцем, и часто в беседах с ним я удивлялся, как мог соединять он слабость характера с таким твердым, всеобъемлющим умом и утонченнейшим чувством! Но это было так; это был космос, в котором враждебные начала были перемешаны и то извергались вулканом страстей, то лились сладостным блеском. Он весь был страсть; он ничего не делал спокойно, как делают обыкновенные люди. Когда кипели в нем страсти, взрыв их был ужасен, и кто стоял ближе, тому и доставалось больнее. Когда он работал, то работал с таким увлечением, что часто изнемогал от умственного напряжения; не раз, проработав три-четыре часа с натуры, он бросал палитру, срывал с себя галстук и ложился на диван; голова его горела и нервная дрожь пробегала по всему телу. Взгляните же потом, над чем он трудился, — и вас проймет такая же дрожь от поразительного совершенства в исполнении; вы не оторветесь тогда от произведения его волшебной кисти, — перед вами не портрет, а живое лицо, это не краски, а тело, глаза смотрят на вас, уста гото-

вы заговорить, и весь человек как бы торжествует свое возрождение. Вы тогда поймете, отчего у художника разгорелась голова, и сознаетесь, что родить живую голову на мертвом полотне нелегко. То, над чем природа так долго трудилась в таинственной своей лаборатории, он изобразил вам простыми безжизненными красками, и в несколько минут влил, так сказать, душу за счет собственной жизни...

Идеи, как облака на синем небе, всегда ходили в душе его, и он то высказывал их словами, то чертил их на бумаге; все чувства принимали в душе его живые образы; все, что восхищало или потрясало его душу, кристаллизовалось в ней, принимая изящные формы; самые даже звуки музыки желал он выразить своей кистью. Однажды зашел я к нему часу в седьмом утра и нашел его в постели с бумажкой и карандашом в руках. «Что вы делаете, Карл Павлыч?» — спросил я. «Черчу портрет певицы Воробьевой — смотрите», сказал он. Смотрю я на чертеж и вижу какую-то музу, или что-то подобное, с арфою в руке. «Вчера, — продолжал он, — был я в гостях; там было много дам. Но вот неожиданно в гостиную вошла Воробьева. В этот вечер лицо ее сияло каким-то вдохновеньем. Попросили ее спеть, и она была так любезна и так в голосе, что почти весь вечер не отходила от фортепьяно. Глинка ей аккомпанировал, и она пела дивно. Слушая ее, я был в восторге; но когда она пропела арию Ромео из «Монтекки и Капулетти», я не мог удержаться от слез и дал себе слово написать с нее портрет. Вот как я напишу: я представлю Друиду, играющую на семиструнной арфе; звуки, издаваемые ею, изображу я в виде лучей, выходящих из арфы; в каждом луче представлю отдельную картину чувств и страстей, порождаемых или уничтожаемых волшебными звуками...»

Все в природе было доступно его кисти; с одинаковым совершенством изображал он человека, лошадей, собак и других животных, деревья и цветы, и все с таким совершенством, как будто он исключительно одним только этим и занимался; он не отделял их от человека, но точно так же, как они в самой природе поставлены ниже человека, так и в картине у него подчинялись они его преимуществу в отношении технического исполнения. Не было рода живописи, в котором он не проявил бы могучей силы своего таланта: в историческом — он стал наряду с первоклассными живописцами, чему доказательством его «Помпея», «Распятие», «Взятие божией матери на небо», «Христос во гробе» и «Купол» в Исаакиевском соборе; в портретах — не уступал он ни Тициану, ни Вандику, ни Веласкесу; в баталическом — он представил «Осаду Пскова» и композицию «Гензерих грабит Рим»; в пейзажном — пейзаж помещал он как аксессуар в своих картинах с таким знанием рисунка деревьев

и всех земных предметов, какие мы только находим у него на картине «Авраам и три ангела», в картине «Нарцисс», в портрете детей графа Витгенштейна, в «Бахчисарайском фонтане» и, наконец, в картине «Возвращение итальянок с Монте-Каво с праздника Madonna della Tuffo», в этой картине пейзаж играет почти главную роль. Есть у него и много других пейзажей, превосходно нарисованных акварелью и бистром, как-то: виды Греции, находящиеся в альбомах гг. Давыдова и Демидова. В изображении животных — кто не помнит лошадей и собак в портрете Демидова, в портрете генерала Перовского, в картине, изображающей прогулку в Петергофском саду императрицы и вел. кн. Марии Николаевны; раненого коня под Шуйским в «Осаде Пскова»; резвой собачки, бегущей вниз по лестнице в портрете девиц Шишмаревых; его дивного ослика в акварельном портрете графини Ферзен, где она представлена в албанском костюме, с венком васильков на голове, в прелестном, исполненном жизни и грации рисунке. Что же касается до рода так называемого de genre — то кто превзошел его в этом роде? Довольно указать на немногие, известные нам его картины.

Кроме дара в помянутых родах, Брюллов также был большой мастер рисовать карикатуры — те едкие карикатуры, которые насолили многим, в том числе и мне самому; признаюсь, я всегда смеялся им от души.

Мокрицкий, стр. 160—165

Смерть Самуила Ивановича [Гальберга][1] заставила Карла Брюллова забыть в продолжение трех дней привести в порядок его длинные шелковистые кудри; Брюллов осунулся в лице, стал нем против обыкновения, глубокая душевная скорбь убила его живое кипучее настроение и красноречие. Когда от Академии двинулась погребальная процессия, между множеством народа, в противность данного слова: не бывать ни на чьих похоронах, явился Карл Павлович с обнаженной головой и пошел за гробом до самого Волкова кладбища. Там мы отдали последний долг Гальбергу, бросив каждый горсть земли на его гроб. Удалился пастор, разъехались родные покойного, остались лишь могильщики, несколько учеников и Брюллов, поместившийся без шляпы на только что засыпанной могиле. Ветер выл, размахивая ветвями дерев; мы уныло глядели на холм земли, скрывший от нас драгоценного художника, но с радостью смотрели на нашего красавца Брюллова, который не плакал, а восторженно говорил об искусстве, о влиянии его на общество и о том бескорыстном

[1] С. И. Гальберг скончался 1 мая 1839 г.

служении, какому так мало у нас отдаются и которому был отдан всею душой Гальберг.

— Да, господа, — сказал Брюллов, — сегодня мы похоронили полакадемии! — Карл Павлович смолк, и никто после него не решился нарушить общей скорбной тишины. Таким образом, над могилой Гальберга составился живой памятник из сочувствующих ему, которых искреннее соболезнование о потере просвещеннейшего художника окаменило в неподвижную группу, оплакивающих прах незабвенного человека.

Рамазанов, стр. 169

Брюллов говорил о Рембрандте, что он похитил солнечный луч. Мы теперь можем сказать тоже о самом Брюллове: присутствие света и воздуха в большей части его картин поразительно. Некоторые упрекают его в излишней цветности и резкости красок, и это, точно, встречается у него в картинах, не совсем конченных. Сильно чувствовавши краски, он не мог не переносить их сильно на холст; тело в его подмалевках в высшей степени выразительно, живо и даже в иных картинах несколько пестро; но у него, несравненно более других, конец венчал дело...

Иные упрекают Брюллова за эффектность. Недостойно было бы великого мастера подделываться под требования публики, а если он, так глубоко изучивши искусство, открыл в нем новые стороны, дотоле неизвестные, то это лишь новая заслуга гения. Странно было бы там, где небо и земля вооружились всеми ужасами противу человека, как это видим в картине «Последнего дня Помпеи», не употребить всех средств искусства для выражения этих ужасов. Если Брюллов прибегал к эффектному освещению и в портретах, то и это с его стороны было делано не без обдуманных причин. К. П. знал, какую голову осветить обыкновенным ровным светом и для какой головы нужно свое особенное освещение, дабы выказать их с более выгодной и более привлекательной стороны.

Рамазанов, стр. 194—196

К. П. Брюллов был гениальным историческим живописцем, портретистом и жанристом; он был также замечательным мифологическим живописцем. Про него рассказывали, что он весьма основательно изучил некоторых латинских писателей.

Солнцев, стр. 630

Для драмы «Русская боярыня», П. Г. Ободовским нарочно для меня [А. М. Каратыгиной] сочиненной, К. П. Брюллов нарисовал

мне костюм того века, с собственноручной дружеской припиской под рисунком, который и хранится у меня поныне.

Каратыгин, стр. 235

Со времени возвращения из-за границы Брюллов упрочил за собой славу первоклассного художника. Поэтому во многих знатных домах появились его бюсты. Затем, когда разнесся слух о печальном разрыве Брюллова с женою, которую он удалил от себя недели через две после свадьбы, в некоторых домах убрали его бюсты. Это глубоко поразило Брюллова. Жена барона П. К. Клодта. которую Брюллов очень любил и уважал, рассказывала мне, что К. П. часто уходил на антресоли к ее детям и там плакал, как ребенок. У барона Клодта Брюллов бывал почти ежедневно и занимался больше с детьми, рисуя им по целым дням разные исторические сцены и события. Когда ему замечали, что он уже слишком уединяется от общества, то Брюллов с горечью говорил: «Я не могу выйти из дому: на меня станут указывать пальцами».

Солнцев, стр. 629

Я поступил в Академию художеств в 1837—1838 гг.

Переход к новой обстановке, к новым, чуждым мне нравам был для меня очень чувствительным. Из среды товарищей высших слоев общества, как-то: Шереметева (зятя М. Н. Муравьева), Багратиона, Ермолова, Бакунина, Шан-Гирея, Константинова и прочих выдающихся личностей, с которыми я сблизился в Артиллерийском училище и которыми был любим, я попал в среду талантливых людей; в то же время сразу почувствовал, что отстал от них в механизме искусства и в технике. Мне хотелось творить, в то время как кисть не была еще мне послушна. Я не в состоянии описать то чувство, которое испытал я, увидевши впервые натурный класс, где стояли живые этюды, исполняемые малолетними воспитанниками! Я понял, что мне надо трудиться «с утра до вечера, с вечера до утра», как говаривал мой великий учитель Карл Павлович Брюллов.

При поступлении в Академию я попал под руководство Федора Антоновича Бруни, но это продолжалось недолго, потому что вскоре он уехал в Италию для окончания своего замечательного произведения «Медный Змий». В то время приехал из Италии К. П. Брюллов. Его вековое произведение «Последний день Помпеи» находилось в стенах Академии. Я пожелал поступить к Карлу Павловичу в ученики.

Это исполнилось не вдруг, так как надо было обратить на себя его внимание. Брюллов говорил нередко, что в число своих учени-

ков он может включить лишь того, кто понимает его, талантлив и кому он может быть поэтому полезен. И вот я употребил все усилия, чтобы обратить на себя внимание своего профессора. В конце концов, мне суждено было добиться того, к чему я так стремился. К. П. Брюллов требовал от своих учеников прежде всего, чтобы они были верны природе — другими словами, чтоб они списывали с натуры разумно и правдиво, не впадая в манерность. Он был горячий сеятель правды в искусстве; до негс же слепое изучение антиков вовлекало художников в крайность. Брюллов первый из наших художников искал естественности и правды, часто говоря своим ученикам: «правда во всем имеет свой особенный запах». То, что он проповедывал, всецело проявляется в его собственных произведениях, больших и малых. Брюллов же говорил, что к холсту нужно подходить совершенно готовым, т. е. чтобы то, что творчески создалось в голове, правдиво и жизненно вылилось бы на холст. Мы, ученики К. П., понимали слова его в том смысле, что нужно владеть и механизмом искусства и изучать великих мастеров.

Сколько новых дарований было замечено и выдвинуто в ту эпоху гением Брюллова! Однажды, проходя античную галерею, он заметил мальчика, который из слоновой кости, размером меньше вершка, исполнял группу Лаокоона: это был иностранец Шер. Брюллов принял в нем участие, настоял в Совете Академии на том, чтобы ему дали степень художника. Впоследствии Шер сделался известным скульптором.

Я бывал свидетелем того зрелища, когда Брюллов обходил годичные академические выставки, на которых появлялись картины известных художников наших и иностранных. Громаднейшая толпа следовала за ним, чтобы уловить каждое его слово — и это слово было приговором для картин экспонента. Ни одно самое незначащее произведение не было им оставлено на выставках без внимания; никогда он не пропускал отметить то, что хорошо и правдиво. Зато был неумолим, когда видел совершенную бездарность. Брюллов признавался нам, своим ученикам, что непрерывно учится сам, глядя на чужие картины, подобно великому Пуссену, который, когда его спросили, как он достиг такого совершенства, ответил: «Я никогда никем и ничем не пренебрегал».

Тот истинный художник и поэт, кто чужд зависти и умеет замечать и оценивать достоинства других. У Брюллова же вполне была развита эта благородная черта. Здесь в беглых заметках я хочу попытаться набросить все, что я помню о Брюллове, который, обратив, наконец, свое внимание на мой рисунок в натурном классе, сделал меня своим учеником. Теперь неизменно, когда берусь за кисть, восстает передо мной сам великий мастер — Карл Павлович.

Существует упрек, будто бы Брюллов не оканчивал своих произведений. Зато те, которые он сам находил оконченными, остаются бессмертными. Я помню, что когда было окончено им знаменитое «Распятие» в колоссальном размере для лютеранской церкви в Петербурге, Брюллов поставил образ в античной академической зале и пригласил всех профессоров и даже учеников своих на эту выставку. Это было торжество для искусства. Брюллов попросил маститого профессора Алексея Егоровича Егорова что-нибудь заметить относительно картины. Егоров отвечал ему по-итальянски: «Дорогой маэстро Карл! Нам ли тебе замечать, когда каждый удар твоей кисти есть хвала богу!..»

Никто не был в состоянии сделать более меткую оценку! Несомненно, что «Распятие» останется вековым студием для последующих поколений. Для картины избран момент: «совершилось». Торс Спасителя написан так, что каждая жила, каждый нерв в напряжении и выражает последний вздох. Выражение лика Спасителя усиливает и дополняет общее впечатление.

Не помню, кто-то из наших писателей выразился: «Вся картина есть один печальный аккорд!»

Трудно передать, что чувствуешь, когда видишь эту картину при хорошем освещении во время богослужения, при звуках органа...

Карл Павлович часто говаривал нам, чтобы в живописи не видно было красок. Эти слова оправдываются вполне на портрете Платона Васильевича Кукольника, написанном а ла прима, хотя не доконченном. Всякое живописное произведение есть изображение одного момента: в этом смысле верно выражение, что Брюллов писал не портреты, а взгляды. Творческая сила Карла Павловича выражалась не в одной живописи, а во всем, чего он касался. Мне кажется, если бы Брюллов взялся за перо, то равно был бы велик потому, что во всем искал жизненности и правды.

Не исчислить мне всего, что я видел достойного и замечательного в мастерской моего учителя, с тех пор, как он обратил свое внимание на мои занятия. Было бы бесполезной попыткой перечислять всех знаменитостей, которых я встречал в его мастерской. Портреты Жуковского, Крылова, Нестора Васильевича Кукольника, Струговщикова готовились на моих глазах.

Особенно памятен мне Крылов, нетерпеливый во время сеансов, с которым Брюллов постоянно разговаривал. Я видел в мастерской женские портреты Шишмаревых, Меллер-Закомельской, дивный портрет вел. кн. Александры Николаевны. Все, что вращалось нового около светила искусств из мира художественного и литературного, люди с дарованиями находили в Карле Павловиче поддержку и часто выдвигались им. В числе их был Тарас Григорьевич Шев-

ченко, который начинал заниматься живописью и которому Брюллов помог вырваться из крепостного состояния, дав ему звание свободного художника.

Брюлловым же были выдвинуты: Мокрицкий — писатель-художник, Борисполец, оставивший военную службу в чине полковника и под руководством Карла Павловича получивший звание академика; Федотов, гвардии капитан; Моллер, сын морского министра; Зарянко и многие другие, впоследствии прославившиеся русские художники. Из работ Карла Павловича я хорошо помню замечательный картон, сделанный карандашом в три тона, служащий плащаницею для Почтамтской церкви. Фигура Спасителя в гробу в перспективе лицом к зрителю полуосвещена, у самых ног светлый ангел с преклоненной головой, рельефно выдвинутый. Ракурс фигуры Спасителя изумительно исполнен и может назваться чудом искусства.

Прежде чем приступить к холсту, Брюллов обыкновенно долго и до самых мельчайших подробностей обдумывал то, что представлялось пламенному его воображению; делал многочисленные наброски и тогда только приступал к исполнению, когда картина представлялась ему мысленно вполне оконченной и вставленной даже в раму.

Хотя технику и самый механизм исполнения Брюллов вел быстро, но в то же время фантазия опережала его первую мысль, и он крепко утомлялся.

«Картина должна быть так окончена, — говаривал он своим ученикам, — чтобы, закрыв целую картину, по характеру оконечностей рук и ног можно было судить о содержании целого».

При работах Брюллов ограничивался малым числом красок, но в их гармоническом сочетании чистота и прозрачность чаровали глаз. Поэтому тайна в картине Брюллова заключается в добросовестном изучении рисунка, светотени и воздушной перспективы.

Помню, как страстно желал я попасть в мастерскую Карла Павловича, чтобы увидеть моего великого учителя, работающего кистью или карандашом. Это было доступно только тем немногим, в ком замечал он несомненный талант. Этого я достиг только тогда, когда Карл Павлович первый раз поправил мой натурный рисунок.

Однажды я имел смелость показать ему этюд водопада Иматры с натуры, был сам в восторге от своей работы и ждал похвалы, но, увы, не получил ее.

— Что это вам вздумалось, вместо воды, как цирюльник, намылить всю картину? — спросил меня Брюллов.

Он был неумолим к бездарностям, которые считали себя великими художниками.

Брюллов был сострадателен к своему собрату-художнику и никогда не отказывал подать помощь или советом, или подарком своей

картины в пользу нуждающегося, но на деньги он был скуп до того, что сам себе отказывал во многом, даже необходимом.

В этот золотой век развития у нас искусства, досужие Карла Павловича рисунки ценились на вес золота, и нельзя исчислить того количества акварельных и карандашных рисунков, которые переходили из рук в руки и приносили ему несметные деньги.

Размолвка с женой с первых дней их супружества и расторжение брака стоили Карлу Павловичу Брюллову громаднейших сумм.

Мне смутно представляется это время: мы тогда редко видели в Академии нашего знаменитого профессора и в не столь светлом настроении духа, каким мы его привыкли видеть.

Будучи в Академии, я много занимался живописью, копировал в Эрмитаже, а дома писал с натуры.

Однажды Брюллов приказал мне показать то, что я делаю. Его можно было видеть только в отдельной большой мастерской (в портике, находящемся в академическом саду), где он писал тогда «Осаду Пскова».

В это время К. П. никого не пускал к себе, не желая, чтобы видели начало его работы, но я был допущен. Невольно прежде всего я бросил любопытный глаз на огромный холст «Осады Пскова», но Брюллов, заметив это, взял меня за плечи и круто повернул от картины, отводя меня в сторону. Я представил мой этюд с натуры — голову старика, державшего хартию в руке.

— Ну, покажите! — сказал К. П., сам осветил этюд, долго и внимательно рассматривая его. Это был для меня решительный момент в моем стремлении заявить себя перед профессором. Брюллов одобрительно пожал мне руку и сказал:

— Все хорошо! Молодец! Только волосы жестки. Постарайтесь и поправьте. Волосы не выписывают, а расчесывают, и затем опять покажите мне.

Хотя я и был одобрен, но волосы были для меня камнем преткновения. Я долго всматривался в работы известных мастеров, понимал, что требовалось от меня Брюлловым, и не имел смелости мастера, чтобы закончить работу. Наконец, пригласив натурщика, я взял широкую кисть и решительными двумя-тремя ударами ее переделал этюд. Когда я принес его К. П. в мастерскую, он толкнул меня (признак его удовольствия) и сказал:

— Молодец! Хорошо! Вот оно и заговорило... Несите на выставку.

Выставка показала мне, что действительно этюд мой заслуживал похвалы, так как он обратил на себя внимание публики и наиболее товарищей. За этюд я получил в награду серебряную медаль первого достоинства и степень свободного художника. Картина была

куплена у меня с выставки за 200 руб. (цена в те времена большая) в картинную галерею Прянишникова, где и теперь, вероятно, находится.

Получив знаки свободного художника, я поехал в Москву к другу моему и воспитателю Павлу Моисеевичу Меликову, который, видя, что попечения его обо мне оправдываются, пожелал снабдить меня новыми средствами для усовершенствования. Время, проведенное в Москве, было для меня одним днем веселья и радостей. Не будучи привержен к светским удовольствиям, я имел затаенное желание написать портрет благодетеля нашей семьи — моего дяди, испросив на это с трепетом сердца его согласие.

Дядя, всегда с любовью снисходительный ко мне и понимая мои чувства, не отказал мне в этом и терпеливо позировал. Трудно передать, с каким увлечением принялся я за эту работу! В продолжение месяца я совершенно окончил портрет, обративший на себя внимание всех друзей наших и вызвавший заказы многих посторонних.

По возвращении в Академию я показал портрет дяди своему профессору. Это было в присутствии художников и академиков.

— Что скажете, господа академики, — спрашивал Брюллов, — каков портрет?! Какова лепка?!

Мог ли я ожидать такого же вторичного отзыва того, каждое замечание которого мы считали для себя приговором.

С этой минуты я часто бывал удостаиваем особенного внимания Карла Павловича.

Ежемесячно нам, ученикам Академии, задавались различные темы для развития в сочинении картин. Для конкурса же в то время задавался один и тот же сюжет собственно для академической программы.

Зная мое ревностное желание исполнить программу, Брюллов был столь внимателен, что предложил мне особый сюжет, как он сам сказал, «нечто новое» — Сикст V во время детства, когда ворожея предсказывает ему его будущность. Я, не знакомый с типами и особенностями края, не мог осилить этой задачи. Когда К. П. обходил студии учеников, писавших программы, то мне стало ясно, насколько я не удовлетворил ожиданий моего профессора. Я настолько был обескуражен, что первый раз бросил неоконченный свой труд, а затем вскоре оставил самую Академию.

Как теперь, вижу Карла Павловича, маленького роста, полного, с широкой грудью. Общее очертание головы напоминало антику, с вьющимися волосами, светлорусыми. Иссиня-серые глаза, постоянно обращенные вверх, выражали вдохновение. Был прост и естествен в обращении, владел силою слова, остроумием и сарказмом. Будучи занят серьезной работой (постоянно в серой куртке), он ухо-

дил в нее весь, даже забывал есть. Часто посещая мастерскую Брюллова, я удивлялся тому беспорядку, который в ней царствовал. В числе вещей, привезенных из Италии, Испании, Турции, находились очень ценные, но на всем лежала пыль, и все было разбросано. Все было предоставлено усмотрению и вкусу любимого слуги, простяка-малоросса Лукьяна.

Сам Брюллов не всем, а только некоторым ученикам разрешал присутствовать при своих работах. Среди более любимых учеников Брюллова существовал порядок, в силу которого они (в том числе и я) поочередно ходили к Карлу Павловичу по вечерам на квартиру читать ему вслух. Любимым чтением Карла Павловича был огромный том французской революции и деяний Наполеона. Пока читали ему, Карл Павлович чертил что-либо карандашом на бумаге. Однажды он заставил меня читать ему до двух часов ночи, пока не заметил, что я утомился. Во время этого же чтения он неожиданно поднял веки моего глаза. На вопрос, зачем он это делает, Карл Павлович ответил: «хочу заметить движение зрачка во время чтения».

В один из подобных вечеров Карл Павлович рассказал мне, что отец его был известный живописец — плафонный. Он запрещал сыну браться за кисть, пока сам ему про это не скажет. Когда же отец убедился, что Карл Павлович достаточно силен в рисунке, то позволил ему скопировать известную «Голову старика» Веласкеса, поныне находящуюся в Строгановской картинной галерее. Когда Карл Павлович постарался сделать тщательно эту копию, отец его похвалил, вместе с тем указал на недостатки последней. «Если ты поправишь их, то будешь молодец», добавил он. Карл Павлович сделал вторую копию, более тщательную, которая вновь подверглась строгой критике его отца. Таким образом последний заставил сына скопировать голову старика 12 раз, пока тот совершенно не усвоил себе способ и замечательную технику мастера Веласкеса.

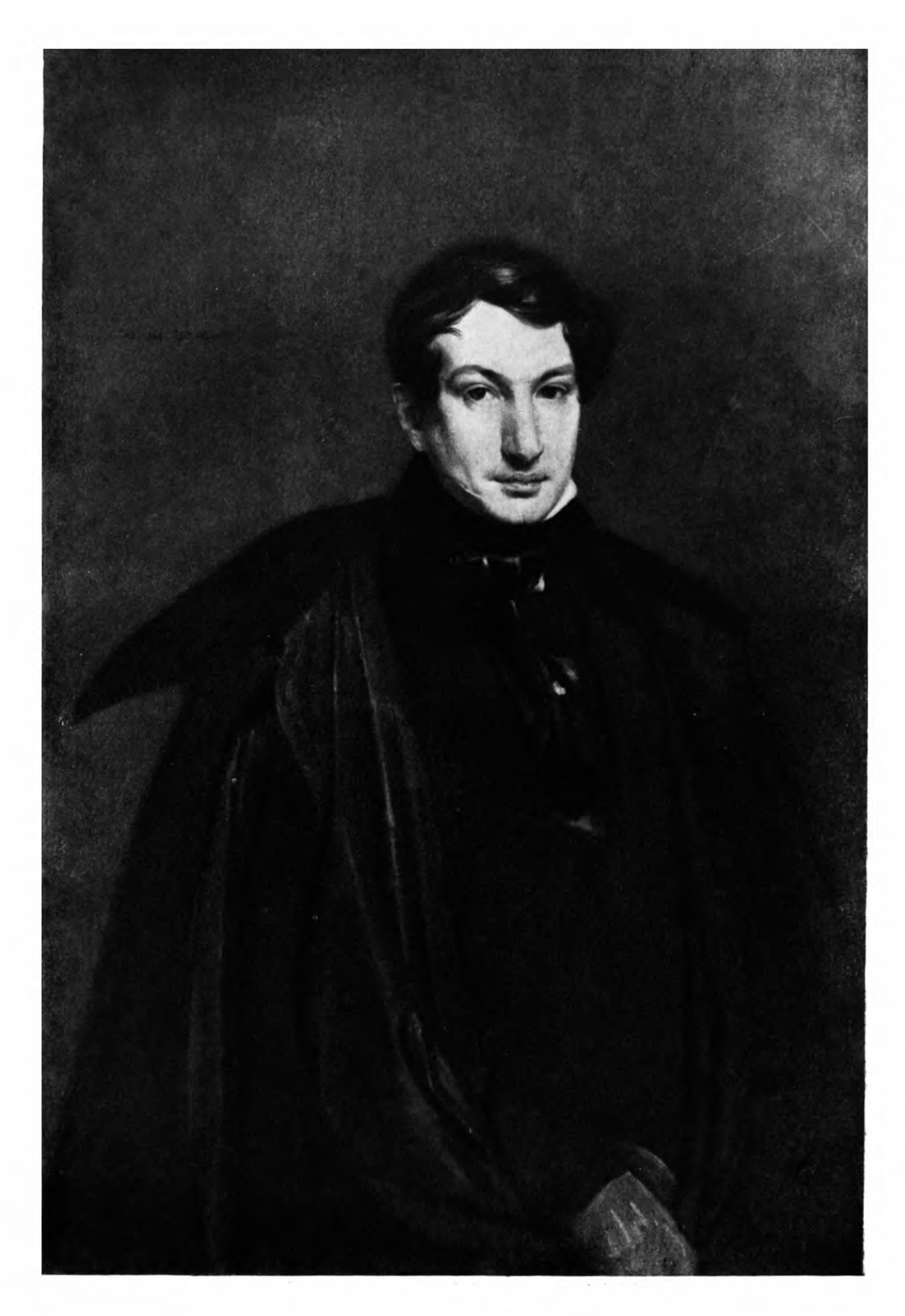
Вспоминаю еще один эпизод из жизни Карла Павловича Брюллова. Император Николай Павлович, приказав написать профессорам Академии образа для Измайловского собора, остался недоволен работами Федора Антоновича Бруни и Алексея Егоровича Егорова, почему велел Брюллову их переписать. Брюллов был поставлен в неловкое положение по отношению к товарищам. «Ваше величество, — сказал Брюллов, — если позволите мне высказать мое мнение, то я нахожу приличным списать образ «Евангелиста Иоанна» с Доменикина, этого великого мастера».

Образ, сделанный Брюлловым, остался в Академии, а копия с него, исполненная учеником его, Михайловым, помещена в Измайловском соборе. Тут кстати будет заметить, что Михайлов был любимейшим учеником Карла Павловича и даже жил у него на квар-

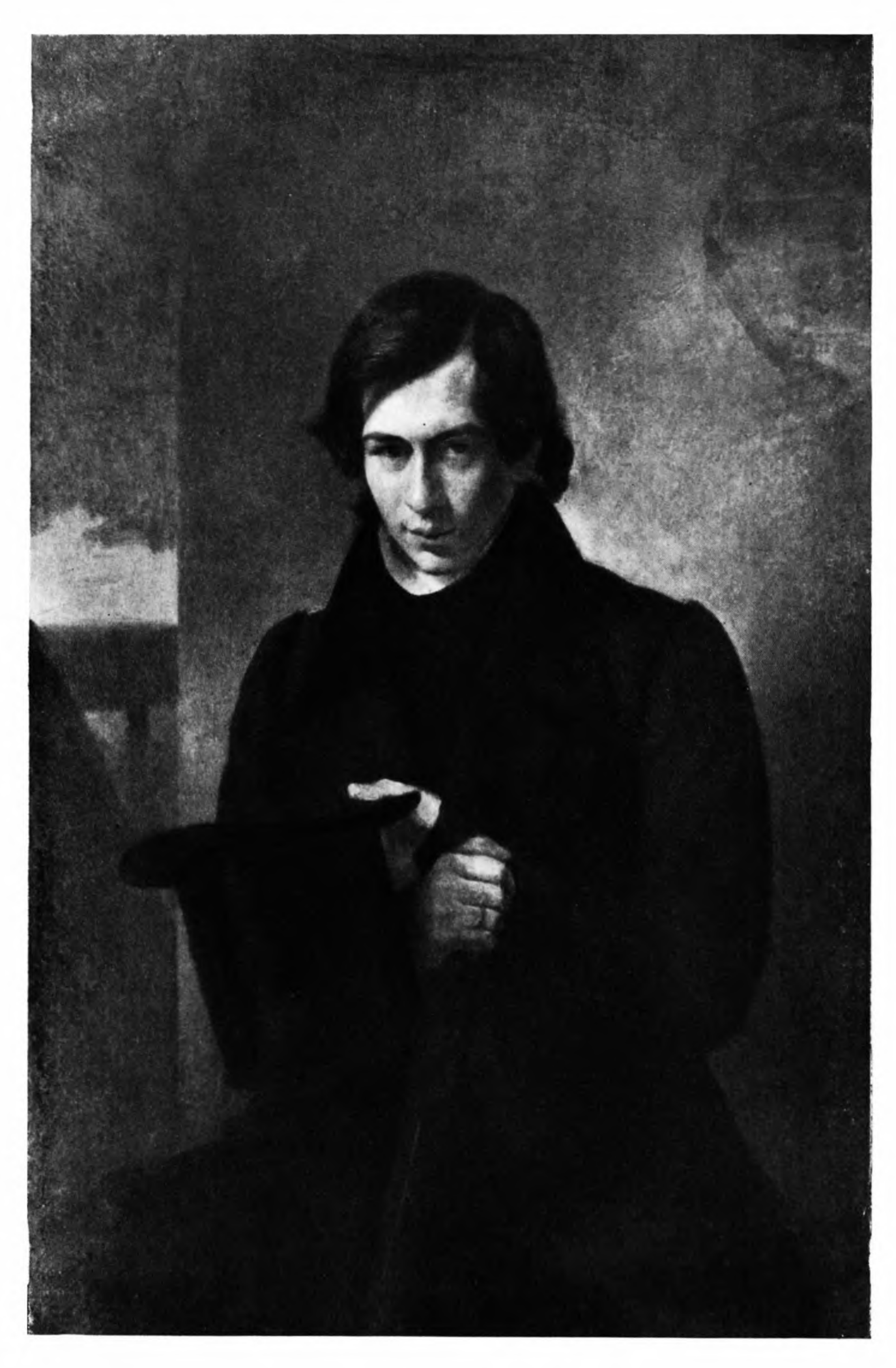


Е. П. Салтыкова. 1837—1838. ГРМ

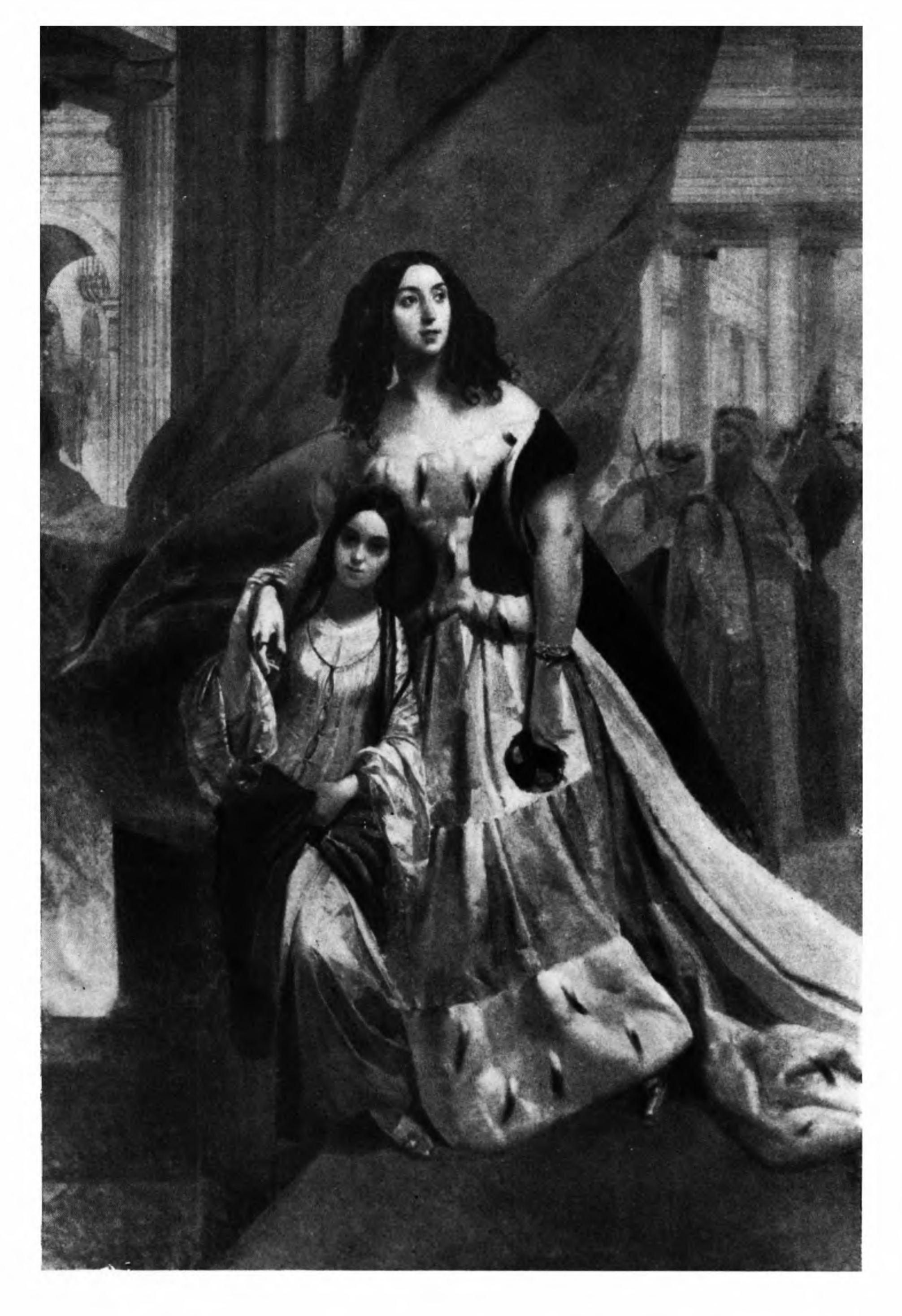
Х., м. 200 × 142



Платон Кукольник. 1839. ГТГ
Х., м. 113,5 × 82,5



Нестор Кукольник. 1836—1837. ГТГ
Х., м. 117 × 82



Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала. 1838—1842. ГРМ
Х., м. 2,49 × 1,76

тире. Происходя из простого звания и будучи горьким пьяницей, Михайлов сам никогда ничего самостоятельного не писал, а только копировал.

Когда после создания картины «Разрушение Помпеи» Брюллов ехал из Рима, чтобы вступить профессором в Академию, то заехал к бывшему своему товарищу Добровольскому (директору московской школы рисования). Остановившись у него запросто и увидев его жену — не красавицу, но с прекрасным выражением русского лица, К. П. увлекся ею и сделал с нее неоконченный набросок в черной шали, написав лишь голову.

Я видел в семье Добровольского эту голову, в которой поражает стекловидность, прозрачность глаз. По мнению самого К. П., это одна из лучших его вещей.

Меликов, стр. 643—674

В эту зиму [1839 г.] по вечерам у Панаева, на его половине, собирались литераторы. Иногда [Н. В.] Кукольник со своими поклонниками, [И. П.] Сахаров, [К. П.] Брюллов и другие...

Панаева, стр. 112

1840

Из отчета Общества поощрения художников

Комитет Общества принял под покровительство свое в прошлом году трех молодых людей, а именно: Крушкина, Патина и Шевченко, из коих особенно два последние подают о себе отличные надежды.

Справедливость возлагает на нас долг изъявить здесь благодарность нашу гг. профессорам К. П. Брюллову и П. В. Басину, под руководством коих состоят лучшие воспитанники наши.

Художественная газета № 1, январь 1840

В Альманахе «Утренняя заря» были помещены гравюры со следующих произведений Брюллова:

«Турчанка», с картины К. П. Брюллова, принадлежащей Путяте, гр[авюра] Рольс.

«Семейство Корреджио», с акварели К. П. Брюллова, которая принадлежит вел. кн. Ольге Николаевне, гр[авюра] Гоберт.

Художественная газета № 2, январь 1840

Пластицизм и рельефность образов, выпуклость форм и яркий блеск восточных красок сливают в этой пьесе[1] поэзию с живописью:

[1] «Три пальмы» М. Ю. Лермонтова.

это картина Брюллова, смотря на которую хочешь еще и осязать ее.
Белинский, т. I, стр. 684

П. А. Федотов — отцу. [1840, конец марта — начало апреля]

После похвал работе моей он[1] начал делать замечания [на счет] ошибок картины, на которые я отвечал, что не думал нисколько сделать что-нибудь с художественными достоинствами, я сделал все это, только желая показом степени своих дарований просить способов для их развития. Его выс-во спросил, уж не желаю ли я для этого заявить в отставку? Если так, так я с тобой и знаться не хочу. Если хочешь заниматься в свободное от службы время, то говори, что тебе нужно. Я прямо и спросил: Учителя.— «Кого?» — «Брюллова». — «Хорошо, узнай, что он за это хочет».
Федотов, стр. 121. Дата письма установлена Я. Д. Лещинским.

Сергей Андреевич Иванов, припоминая кое-какие подробности о своей молодости, сказал мне, что первый триумф доставил ему его проект церкви, за который он получил большую серебряную медаль. По настоянию Карла Павловича Брюллова Оленин, отправляясь во дворец с докладом, взял этот проект с собой и показал его государю. По возвращении из дворца домой Оленин велел позвать к себе Сергея Андреевича, передал ему, что государь остался им доволен и будет его помнить, а потом сказал:

— Поздравляю вас с благополучным началом: оно очень важно для будущего и в жизни вам пригодится; однако вы, как художник, должны считать главной для себя наградой не милость государя, а внимание и похвалы такого мастера, как Брюллов.

Мне кажется, что я более многих порицателей Брюллова имею право жаловаться на его грубость, на его безалаберный и тяжелый характер, но именно поэтому я осмеливаюсь сказать, что Брюллов был человек прямой, что он более несносен и невыносим, чем дурен, и что безумную ненависть к нему внушили публике преимущественно или бывшие его обожательницы, которые клали ему пальцы в рот и которых поэтому он ни в грош не ставил, или его поклонники мужского пола, которые сами были перед ним очень виноваты.
Железнов. «Живописное обозрение»

«Путевые записки» г-на Давыдова, к которым он приложил сорок четыре рисунка и сорок восемь снимков с греческих надписей, открытых им на древнейших развалинах и памятниках во время его путешествия, обратили на себя похвалы почти всех русских газет

[1] Вел. кн. Михаил Павлович, брат Николая I.

и журналов; нам остается только сказать или, короче, сделать перечень приложенным рисункам, начертанным... рукою К. П. Брюллова, которого имя вполне ручается, а труды всего убедительнее говорят сами за себя:

1) Деревня св. Рокка на остр. Корфу, 2) Школа Гомера. Циклопская развалина, 3) Источник Аретуза, 4) Капитан греческого судна, 5) Берег Мореи при заливе Катаколо, 6) Греческое утро в Мираке, 7) Развалины Юпитерова храма в Олимпии... 9) Наружный вид храма Аполлона Эпикурейского, 10) Внутренность того же храма, 11) Утро в долине Фигалии, 12) Долина Итомская, 13) Дорога в Синано, 14) Церковь в Синано, 15) Храм Юпитера Немейского, 16) Дельфийская долина, 17) Херонейская долина и Парнас, 18) Пещера Трофониева при Ливадии.

Художественная газета № 10, май 1840

Образа положено было заменить одинакового размера картинами из истории Богородицы, а исполнение их доверено трем главнейшим представителям настоящего периода русской школы: К. П. Брюллову, Ф. А. Бруни и П. В. Басину.

Несколько раз принимались мы за перо с мыслью передать красоты бессмертного творения, и столько же раз, недовольные трудом своим, уничтожали его.

Некогда старец Вальтер Скотт, рассматривая «Последний день Помпеи», сказал с восторгом: «Это не картина, это целая поэма». Жуковский, увидев картину «Вознесения» [1], назвал ее видением.

Художественная газета № 14, июль 1840

Безграничная, пламенная любовь к искусству, которою Брюллов жил и которая не оставляла его до конца жизни, заставляла прощать все его недостатки и обаятельно действовала на всех, кому случалось видеть, с каким жаром он принимался иногда за работу. Но я особенно любил в Брюллове то, что он до самозабвения увлекался чужими удачами, обращался в сотрудника других художников, чтобы улучшить их произведения, и никогда не думал о том, что в этих случаях ему приходилось играть второстепенную роль, что его сотрудничество, в большинстве случаев, оставалось тайной для всех и почти никогда не доставляло ему благодарности. Какой-то мастер прошлого века оставил после себя неоконченное произведение: чью-то голову, написанную на пустом холсте. Владетель этой головы принес ее к профессору А. Г. Варнеку и просил его приписать к ней туловище и аксессуары. Варнек отказался от этой работы, объяснив,

[1] «Вознесение божией матери на небо».

что очень трудно оканчивать произведения других мастеров, да еще вдобавок живших в другом веке, и посоветовал поручить это дело Брюллову, сказав: «Он, быть может, в состоянии это сделать». Брюллов сказал то же, что и Варнек, т. е. что оканчивать чужие работы очень трудно, однако дал обещание попытаться дописать портрет, предупредив, что его попытка может окончиться неудачей. Заинтересовавшись трудностью задачи, Брюллов, в сочинении фигуры и в исполнении аксессуаров, так ловко подделался под манеру живописцев восемнадцатого столетия, что, как уверял меня Варнек, сам автор не позадумался бы подписать под ними свое имя. Впоследствии я слышал восторженные рассказы об этом портрете от Григоровича и Сапожникова, которые называли его своего рода чудом [1].

Железнов. «Живописное обозрение»

С лета 1839 г. я с ним [с Глинкой] познакомился, и до весны 1840 виделся довольно часто, чаще всего у Н. В. Кукольника и у Ф. П. Толстого; у них преимущественно собирался кружок, которого душой сначала был К. П. Брюллов.

Вечером 27 апреля собрались у меня: М. И. Глинка, Ф. П. Толстой, А. П. и К. П. Брюлловы, два брата Кукольника, кн. В. Ф. Одоевский, барон П. А. Вревский (мой однокашник, убитый при р. Черной), граф В. А. Соллогуб, П. П. Каменский, М. А. Гедеонов, Э. И. Губер, В. И. Григорович, Рамазанов (тогда ученик скульптуры), П. В. Басин, С. Ф. Щедрин (брат знаменитого мариниста), А. П. Лоди (на сцене — Нестеров), Н. А. Маркевич, И. И. Сосницкий, поэт Шевченко, скульптор Витали, В. Г. Белинский, И. И. Панаев, Струйский, Горонович (ученик К. П. Брюллова), Я. Ф. Яненко, Владиславлев и несколько моих родственников. Недоставало: О. И. Сенковского, Даргомыжского, двух братьев Степановых, Штеріча, В. А. и П. А. Каратыгиных, О. А. Петрова и доктора Гейденрейха. С ними сохранившийся у меня список приехавших дал бы полный персонал нашего кружка, за немногими исключениями тех, которые группировались более около графа М. Ю. Виельгорского и кн. В. Ф. Одоевского.

Струговщиков, стр. 699—701

---

[1] Я не имел случая взглянуть на этот портрет, но знаю, что в 1870 г. он находился в залах Общества поощрения художников, на выставке русских портретистов замечательных лиц XVII—XVIII веков и что голова в нем написана известным Лампи с графини Екатерины Сергеевны Самойловой. (Примечание *Железнова*).

На одном из приятных вечеров, проводимых в доме нашего славного художника графа Ф. П. Толстого, в то время, когда в зале раздавались музыка и веселый говор, мы нашли Карла Павловича в угловой комнате, за письменным столом. Перед ним лежал лист писчей бумаги, на котором был начерчен эскиз пером. Его мы застали в ту минуту, когда он делал на бумаге чернильные кляксы и, растирая их пальцем, тушевал таким образом рисунок, в котором никто из присутствующих ничего не мог разобрать. При вопросе: «Что вы делаете, Карл Павлович?» — он отвечал: «Это будет осада Пскова!» — и начал затем распутывать содержание эскиза из виденного нами чернильного хаоса: — «Вот здесь будет в стене пролом, и в этом проломе будет самая жаркая схватка. Я чрез него пропущу луч солнца, который раздробится мелкими отблесками по шишакам, панцырям, мечам и топорам. Этот распавшийся свет усилит беспорядок и движение сечи».

Вот с каким глубоким смыслом изыскивал Брюллов особенность и эффект освещения.

«Здесь у меня будет Шуйский; под ним ляжет его убитый конь; вправо мужик заносит нож над опрокинутым им немцем, закованным в железные латы; влево — изнуренные русские воины припали к ковшу с водою, которую приносит родная им псковитянка; тут — ослабевший от ран старик передает меч своему сыну, молодому парню; центр картины занят монахом в черной рясе, сидящим на пегом коне, он благословляет крестом сражающихся, и много еще будет здесь эпизодов храбрости и душевной тревоги; зато выше — там у меня будет все спокойно, там я помещу в белых ризах все духовенство Пскова, со всеми принадлежностями молитвы и церковного великолепия. Позади этой группы будут видны соборы и церкви Псковские».

Многие из нас просили Карла Павловича подарить этим эскизом, сделавшимся вдруг для всех понятным, но художник в ту же минуту разорвал рисунок, говоря: «Из этого вы ничего не поймете!»

Таким образом мы видели зародыш картины «Осада Пскова», оставшейся неоконченной.

Мы очень хорошо помним К. П., встававшего вместе с солнцем и уходившего в свою мастерскую, в то время, когда он был занят этой картиной. Сумерки только заставляли Брюллова покидать кисть. Так длились с небольшим две недели, и художник до того горел желанием осуществить одну из страниц нашей истории, что, кажется, хотел бы обратить и ночь в день. Никто в это время не был допускаем в его мастерскую, несмотря ни на какие просьбы и ни на какое лицо. Брюллов страшно похудел в это время, — одним словом, Брюллов работал.

Позже мы увидели эту историческую драму в красках; но спустя несколько времени ее нельзя уже было узнать: строгий к самому себе и недовольный началом своей картины, художник изменил первую мысль, снова заперся в мастерской, и долгое время никому не был доступен.

Рамазанов, стр. 196—198

С особенным удовольствием спешим уведомить всех любителей отечественных художеств и почитателей русской старины, что К. П. Брюллов начал на сих днях писать большую картину «Осада Пскова».

Художественная газета № 14, июль 1840

Некоторые приятели Брюллова (напр. Алексеев и граф Мусин-Пушкин, по выражению Брюллова «Семинотный») в глаза говорили ему, что первая его композиция «Осады Пскова» была лучше второй. Брюллов с этим, конечно, не соглашался, но это очень вероятно, и мне кажется, что его большой рисунок, сохранивший нам его первую композицию, не только в историческом, но и в художественном отношении лучше его подмалеванной картины. В этом рисунке крестный ход помещен ниже, на том месте, где он действительно совершался: перед ним, в народе, на разных планах, видны три монаха, которые, по словам летописца, одушевляли народ во время битвы; раненая лошадь Шуйского повернута мордою вперед, а лицо самого Шуйского показано в профиль. Первую свою композицию «Осады Пскова» Брюллов пересочинил сгоряча, очень проворно, и новую свою мысль, которую мы видим на картине эскизно, набросал масляными красками на маленьком холсте. Желая выразить, что во время осады города псковитян одушевляла религия, а не Шуйский, Брюллов несколько изменил местность около крепости, вместе с нею поднял крестный ход; из трех монахов, упомянутых летописцем, оставил только одного, а Шуйского с лошадью повернул задом к зрителю.

Брюллов хотел писать свою новую мысль в большом размере на чистом холсте и заказал Довициелли сделать для нее новый холст. Потом, чуть ли не на другой день, он, как человек горячий и нетерпеливый, прибежал в свою большую мастерскую, чтобы послать Липина к Довициелли с просьбой поскорей доставить холст.

— Зачем вам новый холст? — спросил Липин.

— Старый подмалевок будет меня сбивать,— отвечал Брюллов.

— Не будет, — решительно сказал Липин, он мог бы сбить другого, но вас не собьет.

Брюллов, немного подумав, согласился с Липиным и отвечал:

— Быть может, вы правы; послушаюсь вас. Скажите Довициелли, что холста не нужно и двести рублей останутся у меня в кармане.

Эта минута решила участь первого подмалевка «Осады Пскова». Во второй композиции этой картины Брюллов хотел удержать группу борцов, которая оканчивала его первую композицию с правой стороны, но для того, чтобы сохранить ее, надо было сделать к холсту надставку в два аршина. Брюллов на это не согласился.

Вскоре после того, как Брюллов переписал «Осаду Пскова», к нему в мастерскую приехал государь и своими замечаниями, кажется, охладил его к картине. Государыня Александра Федоровна тоже посетила мастерскую Брюллова, чтобы взглянуть на его картину, и привезла с собой многочисленную свиту, в которой первое место занимал граф Матвей Юрьевич Виельгорский. За день до приезда государыни Брюллов приказал поставить для нее в большую мастерскую вольтеровское кресло. Государыня пожелала, чтобы Брюллов объяснил ей свою композицию, и осталась так довольна его объяснением, что повернулась к нему и протянула ему свою руку. Брюллов не понял этого жеста государыни, а потому Александра Федоровна, продержав несколько секунд руку на воздухе, опустила ее. Потом уже граф Виельгорский растолковал Брюллову, что жест императрицы обязывал его стать перед ней на колено и поцеловать ее руку. Брюллов заметил, что это следовало сказать ему ранее, и просил графа Виельгорского оправдать его перед императрицей незнанием придворного этикета.

Железнов. «Живописное обозрение»

Я должен рассказать случай, который делает Брюллову большую честь. Известный живописец Алексей Егорович Егоров в старости навлек на себя гнев государя, как он думал и говорил, не тем что начал худо работать и неудовлетворительно написал образа для Троицкого собора, а своим неосторожным языком, болтавшим много лишнего при дрянных людях, доводивших всякие дрязги до Оленина и через него до государя. Но удар, который государь нанес Егорову и Шебуеву за образа, написанные ими для Троицкого собора, не образумил Егорова, и он взялся написать образа для церкви св. Екатерины, построенной в Царском Селе. Егоров жестоко поплатился за это. Государь был до такой степени возмущен его образами, что прислал в Академию художеств запрос: «Достоин ли Егоров носить звание профессора?» Получив этот запрос, Оленин немедленно послал всем профессорам Академии приказание собраться вечером в Совет, прочел им присланную в Академию бумагу и спросил их, что отвечать на нее? Хотя члены Академического совета

официально узнали запрос государя только вечером, однако же не может быть никакого сомнения, что все они, отправляясь в Совет, очень хорошо знали, о чем им придется там рассуждать. Все они искренне сожалели Егорова, но заступиться за него не решились и, после долгих совещаний, согласились дать на полученный запрос ответ, сообразный с желанием государя.

Тогда Брюллов, который до решительной минуты не говорил ни слова, объявил, что он придуманного Советом ответа не подпишет, припомнил Совету, что Егоров некогда делал честь русскому искусству и что Академия гордилась им, что Совет академии, созванный для его осуждения, состоит из его товарищей и учеников, а в заключение сказал, что живописец Карл Брюллов считает себя учеником Егорова. Речь Брюллова одушевила всех. Все как будто встрепенулись, все громко заговорили в пользу старика Егорова и положили отстоять его честь.

Оленин, заметив, что об угождении монарху никто более не думал, встал с места и сказал Брюллову:

— Вы наделали всю эту кутерьму, так вы и сочиняйте ответ, а я пойду домой.

— Ступайте,— отвечал Брюллов — все будет сделано без вас.

Со временем запрос государя и протокол вызванного им достопамятного заседания Академического совета, в котором решилась участь старика Егорова, конечно, будут напечатаны, а потому я скажу только, что мой рассказ записан со слов тогдашнего конференц-секретаря академии В. И. Григоровича, и что я, желая передать один голый факт, несколько сокращаю рассказ Григоровича...

Железнов. «Живописное обозрение»

В конце августа 1840 г. мысль Глинки осуществилась: Н. Кукольник переехал в маленькую квартирку четвертого этажа на дворе, у Харламова моста. В первые четыре месяца Глинка, К. Брюллов и я приезжали к нему раза по два и по три в неделю. Между тем как Глинка работал обыкновенно с Кукольником за роялем, Брюллов чертил в соседней комнате эскизы, а я держал корректуру газеты и знакомил его с немецкой литературой, с Гете.

Струговщиков, стр. 710

В тысячный раз повторял им [К. Брюллов ученикам] свое любимое нравоучение: «Многие молодые люди с талантом считают за счастье проводить время в кругу аристократов, а попадут в этот круг — пропадут. В аристократический круг иногда полезно заглядывать, чтобы понять, что в нем не жизнь, а пустота, что он помеха для дея-

тельности. Берите в этом отношении пример с меня: живите вечно студентами. Это единственный путь что-нибудь сделать» [1].

Железнов. «Живописное обозрение»

Для выполнения задуманной картины Брюллов читал главным образом историю Карамзина, но эта история ему не нравилась, он говорил:

— Здесь все цари, а народа нет.

Я посоветовал ему прочитать известную историю Пскова соч. Евгения Болховитинова. Брюллов пришел в восхищение, когда прочел описание крестного хода во время штурма Баторием стен Пскова: впереди всех едет монах верхом на лошади.

Брюллов принялся писать картину. Когда он ее почти окончил, то я, случайно зайдя к нему, на вопрос Карла Павловича — как мне она нравится? заметил:

— Крестный ход превосходен; но где же «осада Пскова?»

Брюллов задумался, ничего не сказал и, кажется, с этих пор совершенно оставил картину, хотя впоследствии и говорил:

— Я подумаю, как бы изобразить осаду.

Солнцев, стр. 627—628

Имея дозволение посещать его мастерскую, находившуюся в академическом дворе (куда Брюллов почти никого не допускал), я нередко пользовался этим и оставался часами в мастерской, рассматривая начатую картину «Осада Пскова». В стороне от картины были видны гипсовые слепки лошадиных частей в натуральную величину, сделанные для Брюллова профессором П. К. Клодтом. Мастерская освещалась большим окном, свет которого ударял в полотно. На некотором расстоянии от картины помещался турецкий диван, на котором свободно можно было рассматривать начатую работу, углубляясь в мысль художника.

Чистое небо освещало сцену битвы, но оно местами закрывалось дымом от взрыва городской стены. Пролом был сделан, и из него духовенство, одушевленное религией, в праздничных ризах, с хоругвями и образами шло навстречу неприятелю. Русские воины,

---

[1] Вот еще два наставления Брюллова, которые он часто повторял своим ученикам: 1) «Не хлопочите о том, чтобы все вас хвалили и не заискивайте расположения людей комплиментами, чтобы не унижать себя в своих собственных глазах. Прилежно изучайте ваше дело, не жалейте на это трудов и помните, что иногда бывает приятнее дать руку ловкому плуту, чем честному и доброму человеку, который в своем собственном деле ничего не стоит. Старайтесь не казаться знающими людьми, а быть ими в самом деле. 2) Художник, который много от себя требует, делает слабые успехи, а художник, который от себя мало требует, не делает вовсе успехов и остается в дураках. (Примечание *Железнова*).

под предводительством кн. Шуйского, гонят ляхов. В середине картины монах на пегой деревенской лошади, с крестом в руке, несется на врага, а за ним, с топором и вилами, ломится народ. Под Шуйским пала серая лошадь, в богатой сбруе, повернув голову на своего седока, который, соскочив с нее, бежит к войску. Направо — жестокое единоборство русского воина с поляком. На польском знамени с надписью: «Rex Polonia» ветер сделал складку, скрыв букву «R», так что вышла надпись: «ex Polonia», древко надломилось.

Вся картина дышит религиозным воодушевлением, патриотизмом и национальной ненавистью. Русская дружина, идущая на врага, совершенно отвечает духу картины. Нет сомнения, что это общее воодушевление и ненависть будут иметь решительное действие; врагов погонят, разобьют, — и этот момент сейчас наступит. Картина осталась неоконченной.

Жемчужников, стр. 78

Есть его [Булгарина] изображение на знаменитой картине К. П. Брюллова «Осада Пскова». Брюллов, друг и задушевный приятель Кукольника, в числе эпизодических лиц своей картины изобразил поляка, снявшего с убитого русского кафтан и натягивающего его себе на плечи. В этом поляке каждый зритель, мало-мальски видавший и знавший Булгарина, узнавал Фаддея Венедиктовича с первого взгляда.

Ровинский, т. I, стр. 452

Из отчета Академии художеств за 1839—1840 гг.

Профессор К. П. Брюллов окончил большой запрестольный образ: «Взятие Пресвятой девы на небо» для соборной церкви Казанской богородицы; окончил запрестольный же образ «Троица» в Сергиевский монастырь; написал портреты: в рост — г-жи Бек, грудной — г-на Бека; подмалевал большую картину «Осада Пскова»; портреты в рост: двух сестер девиц Шишмаревых и графини Самойловой, и занят был другими работами.

Художественная газета № 24, декабрь 1840

К. П. Брюллов, вынужденный неблагоприятными для живописи осенними днями отложить на некоторое время свои важнейшие работы, частью начал, частью окончил в течение последних двух месяцев несколько грудных портретов масляными красками, числом до семи. Кроме того, в этот же промежуток времени Брюллов сделал несколько рисунков карандашом и эскизов сепией для вновь предположенных картин. О невероятной способности его в быстроте исполнения следовало бы поговорить особо.

Художественная газета № 24, декабрь 1840

Постоянно настроенный к служению искусству, Брюллов во всю свою жизнь не переставал изучать встречающееся прекрасное, да и по природе своей он никогда не мог быть к нему равнодушен; его тонкая наблюдательность всегда была настороже; от его зоркого глаза не ускользали ни случайные игры света, ни необыкновенное слияние тонов, ни стройная шея лебедя, ни красиво растущее дерево. Где был Брюллов — там было и изучение. Часто во время разговора Карл Павлович вдруг просил своего собеседника не двигаться с места... Так покойный академик Яненко, сидевший как-то в его гостиной, внезапно и сильно осветился лучом солнца. «Сиди»,— вскрикивает Брюллов и заставляет Яненку снять сюртук и надеть латы. В мгновение первый попавшийся под руку художника холст очутился на мольберте; а чрез час времени из-под кисти Брюллова явился превосходнейший портрет академика, преображенного в рыцаря.

Рамазанов, стр. 193

Смотря в пути на славные произведения живописи, уважение наше к великому таланту К. П. Брюллова еще более увеличивается; он решительно великий человек!

Художественная газета № 4, февраль 1841. Из письма бр. Чернецовых.

К. П. Брюллов на сих днях совершенно окончил портреты: кн. Салтыковой, г-на Яниша, В. А. Жуковского. В аксессуарах последнего портрета сделаны значительные изменения, отчего он много выиграл и вместе составил прекрасную картину. Почти в это же время Брюллов написал поколенный портрет кн. Оболенского и начал грудной портрет С. Г. Лихонина.

Художественная газета № 4, февраль 1841

Приехал в Россию Брюллов; Моллер с ним сблизился и стал пользоваться наставлениями и руководством знаменитого художника; копировал с некоторых его работ и особенно с портретов. Сближение это имело решительное влияние на дарование Моллера. Палитра Брюллова раскрыла перед ним некоторые тайны расцвечивания; рисунок стал правильнее, и многое, что прежде в исполнении затрудняло его, — объяснилось, стало доступнее.

Художественная газета № 7, март 1841

К. П. Брюллов — Ф. А. Моллеру. 26 июля 1841. Петербург.

Почтеннейший друг, Федор Антонович! Примите в немногих словах душевное спасибо за милое ваше письмецо, принесшее мне столь-

ко удовольствия, сколько и затруднило меня на счет выбора сюжета для вас. «Положение во гроб», начерченное в вашем письме, слишком похоже на мой эскиз, который видели уже многие и не преминули бы заметить непозволительное сходство в сочинении, хотя и случайное. Причина эта достаточна, (чтоб) советовать вам переменить сюжет, если не начали еще; если же она (картина) у вас подвинута довольно далеко, в таком случае я нахожу одно средство для устранения всяких толков (в коих никогда недостатка не бывает), и которых не желал бы слушать столько желающий вам от души полного счастья и славы, вас ожидающей. Вы в состоянии произвесть сами, не заимствуясь никем: вы не голодный эгоист, у которого запружено воображение тщетными усилиями к мнимому счастью. Вы — человек со светлою душою, вспомните слова, нам часто повторяемые: «живописец освещает свою голову огнем своего сердца». Соберите силы и преследуйте неутомимо всякую счастливую мысль, за которыми (т. е. мыслями) вам не гоняться; сообразите наперед главные требования для картины, т. е. драму, освещение, наготу и приноровленность к требованиям XIX века, т. е. новизну. Я бы вам, может быть, и посоветовал какой-нибудь сюжет, но зная, что истинный талант произведет с гораздо большею любовью собственную мысль, лелея ее, как мать нежная первый плод любви своей; почему еще прошу вас, прошу calgamente: вооружитесь твердостью и вырвите из событий веков нужное для пищи человека с чувством. Трудно, а возможно. Разве Петр, преобразователь России, мало вмещает достойного пера и кисти лучших гениев всех прошедших и будущих времен? Целую вас братски.

Архив Брюлловых, стр. 119

Теперь я должен сказать несколько слов об оригинальной, неизвестной картине Брюллова, представляющей то же событие [Положение во гроб].

В письме к Федору Антоновичу Моллеру от 26 июля 1841 г., напечатанном в декабрьской книжке «Русской старины», К. П. пишет: «Положение во гроб», начерченное в вашем письме, слишком похоже на мой эскиз, который видели уже многие». Очень вероятно, что у Брюллова был написанный им, неизвестный мне эскиз «Положения во гроб», а быть может, что в письме к Моллеру он называет эскизом свой рисунок, сделанный тушью для исполнения программы на звание профессора или, что одно и то же, для запрестольного образа академической церкви. Перед отъездом за границу в 1849 году Брюллов, глядя со мной на этот рисунок (впоследствии доставшийся его брату, Александру Павловичу), сказал:

— Не пришлось мне написать этого образа; а если бы я написал его, то была бы картина.

Но эту ли именно композицию Брюллов сочинил и написал в Риме, не знаю, когда именно, но гораздо ранее «Последнего дня Помпеи», для одной из римских церквей? До «Помпеи» (за исключением копии с «Афинской школы» и некоторых весьма немногих оригинальных картин, преимущественно портретов) Брюллов обыкновенно писал небольшие картины, из которых, по его словам, самая большая, «Положение во гроб», была все-таки невелика. Я не знаю, для какой церкви Брюллов написал эту картину и могу только сказать, что она никогда не попадалась мне на глаза, а в России я встретил только одного человека, Егора Ивановича Маковского, знавшего об ее существовании от самого Брюллова.

Железнов. «Живописное обозрение»

Товарищи и многие художники напутствовали в Италию Ставассера, Иванова (Антона) и Эппингера (архитектора) прощальным обедом, который был дан в обширной квартире художника Травина. Отборные музыканты князя Юсупова играли во время обеда. На обеде присутствовал и Карл Брюллов. При возглашении тостов Брюллов сказал между прочим: «Господа отъезжающие, особенно Ставассер, не будьте слепыми подражателями Микель-Анджело и Рафаэля. Старайтесь научиться у них лишь хорошему!».

Когда торжество приутихло, Брюллов заговорил о своем намерении поселиться в Малороссии. Ставассер рассмеялся.

— Вас это удивляет, — заметил Брюллов: — не смейтесь; я не городской житель; мне здесь надоедают, мешают, и я должен иногда принимать к себе тех, кого бы не хотел видеть. А там я построю себе мастерскую, и посмòтрите, какие работы стану присылать сюда!..

Сохраните, сберегите его [П. А. Ставассера], научите смотреть на мир с истинной точки зрения, чтоб он не делал таких ошибок, которые дорого стоят, чтоб он имел чистую совесть, чтобы никакой упрек не тревожил его; тогда эта чистота видна будет и в его произведениях. Помните, — говорил Брюллов, более и более воодушевляясь и уже обращаясь ко всем родным, — и внушайте вашему брату, что энтузиазм есть основание искусства, а энтузиазм не может быть без спокойного духа и чистой совести.

Рамазанов. Воспоминания о Ставассере, стр. 216, 224—225

26 сентября. Г-н ректор живописи Шебуев представил Академическому совету об особенных успехах учеников профессора К. Брюллова по части исторической живописи.

Определено: Г-ну профессору К. П. Брюллову за особые успехи вверенных ему учеников, доказывающие попечение его об них, объявить от лица Совета благодарность.

Петров, ч. II, стр. 420. Извлечение из определений Совета АХ

Вот что г. Прево говорит о своем издании:

«Напрасно было бы доказывать, что ныне Россия в художественном отношении стала не ниже других просвещенных государств: для нее довольно одного Брюллова, чтобы не бояться ничьего соперничества».

Художественная газета № 18, сентябрь 1841

Мы помещаем виньетку [1], изображающую его [Я. Ф. Яненко] за рабочим столиком и замечательную тем, что ее чертил ловкий карандаш нашего знаменитого художника К. П. Брюллова.

Художественная газета № 19, октябрь 1841

14 декабря [*1841*]. Удивительно, как всех интересует «Руслан». Сегодня после парада на площади я зашел к Карлу Брюллову, и он мне показал удивительные эскизы костюмов Князя и Княгини, Баяна, Финна, Руслана, Людмилы, Фарлафа, Ратмира и даже наброски некоторых декораций. Намедни Роллер мне говорил, что видел у Брюллова эти эскизы и просил меня познакомить его с сюжетом оперы.

Глинка, стр. 488. Отрывок из дневника Н. В. Кукольника

К. П. Брюллов, посвящающий обыкновенно зимнее время на письмо портретов и другие менее важные занятия, не изменил своей привычке и в нынешнем году. После продолжительной и постоянной двухмесячной работы над картиной «Осада Пскова», которая уже близка к окончанию, он сделал множество эскизов и рисунков акварельных, кистью и карандашом, кроме портретов, всегда соединяющих в себе достоинства картин. Некоторые совершенно окончены, другие оканчиваются, третьи в подмалевках ждут минуты расположения художника. Теперь в его малой мастерской портреты графини Самойловой и ея воспитанницы — в рост; госпож Чернышевой и Олсуфьевой — в рост; В. А. Жуковского, И. А. Крылова, кн. Оболенского, Н. В. Кукольника, А. П. Брюллова — поколенные; г-ж Петровой, Алексеевой, неизвестной дамы, г-д Лихонина, Бека,

---

[1] Виньетка (гравюра Бернардского), иллюстрирующая объявление об открытии портретного ателье художника Я. Ф. Яненко.

Яниша, Яненко, Будкина, Струговщикова — грудные. Несколько эскизов и картин малого размера ждут окончания.
Художественная газета № 24, декабрь 1841

27 июля сего года Амстердамское общество Arti et Amicitiae[1] избрало К. П. Брюллова в почетные члены свои.

Петровский был в последнее время учеником К. П. Брюллова и пользовался его наставлениями почти ежедневно. Он отправлен за границу на счет Общества (поощрения художников).
Художественная газета № 25, декабрь 1841

1842

А. А. Иванов — Ф. В. Чижову

Со времени Брюлло исторические живописцы приняли за необходимость уже являться из Рима в отечество с чем-нибудь значительным, отэкзаменованным в чужих краях; с этим только аттестатом можно у нас найтиться и поставить себя на ноги.
Новицкий, стр. 110

С чувством национальной гордости скажу, однако, что между всеми живописцами, которых произведения мне удалось видеть, нет ни одного, который бы был выше нашего Брюллова и даже был бы наравне с Брюлловым.
Жуковский, стр. 335

3 апреля ...Определено: вольноприходящим ученикам позволить посещать классы, назначив из них по классу живописи исторической: Дениэра, Баскакова, Урандина, Горецкого и Станкевича в ученики профессора К. Брюллова...

20 мая ...Определено: записать в журнал сей следующее: Совет Академии, желая приобресть картину, писанную г. профессором К. Брюлловым во время бытности его еще учеником, представляющую Нарцисса, сделал о том предложение г. профессору А. И. Иванову, у которого сия картина находится; ныне, получив на то согласие г. Иванова уступить ее Академии для истории художеств, определил приобресть оную картину за двести рублей серебром... из сумм на поощрение художников...
Петров, ч. II, стр. 429. Извлечение из определений Совета АХ

---

[1] Искусства и содружества.

Лицо Петра Андреевича [Кикина] нам известно по портрету, написанному К. П. Брюлловым вскоре по окончании академического курса. Впоследствии Брюллов был недоволен этим очень почерневшим портретом, однако говорил, что «он похож и исправно нарисован». Почти в одно время с портретом Кикина, Брюллов написал очень хороший портрет его жены; а по возвращении из Италии, в лучшее время жизни, написал превосходный портрет его дочери, кн. Марии Петровны Волконской, находившийся на художественной выставке в 1842 году.

Железнов, стр. 14

Костюмы для главных действующих лиц [«Руслана и Людмилы»] сделаны были по указанию Карла Брюллова. Брюллов сообщил также свои соображения о декорациях Роллеру...

Глинка, стр. 269—270

22 сентября 1842. Высочайшее произведение русской живописи, разумеется, — «Последний день Помпеи». Странно, предмет ее переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная Naturgewalt [1], с одной стороны, и безвыходно трагическая гибель всем предстоящим. Мало, воображение дополняет и видит ту же гибель за рамами картины. Что против этой силы сделает черноволосый Плиний? Что христианин? Почему русского художника вдохновил именно этот предмет?

Герцен. Дневник. 1842. стр. 43

Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей странный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в «Помпее» — это вдохновение Петербурга...

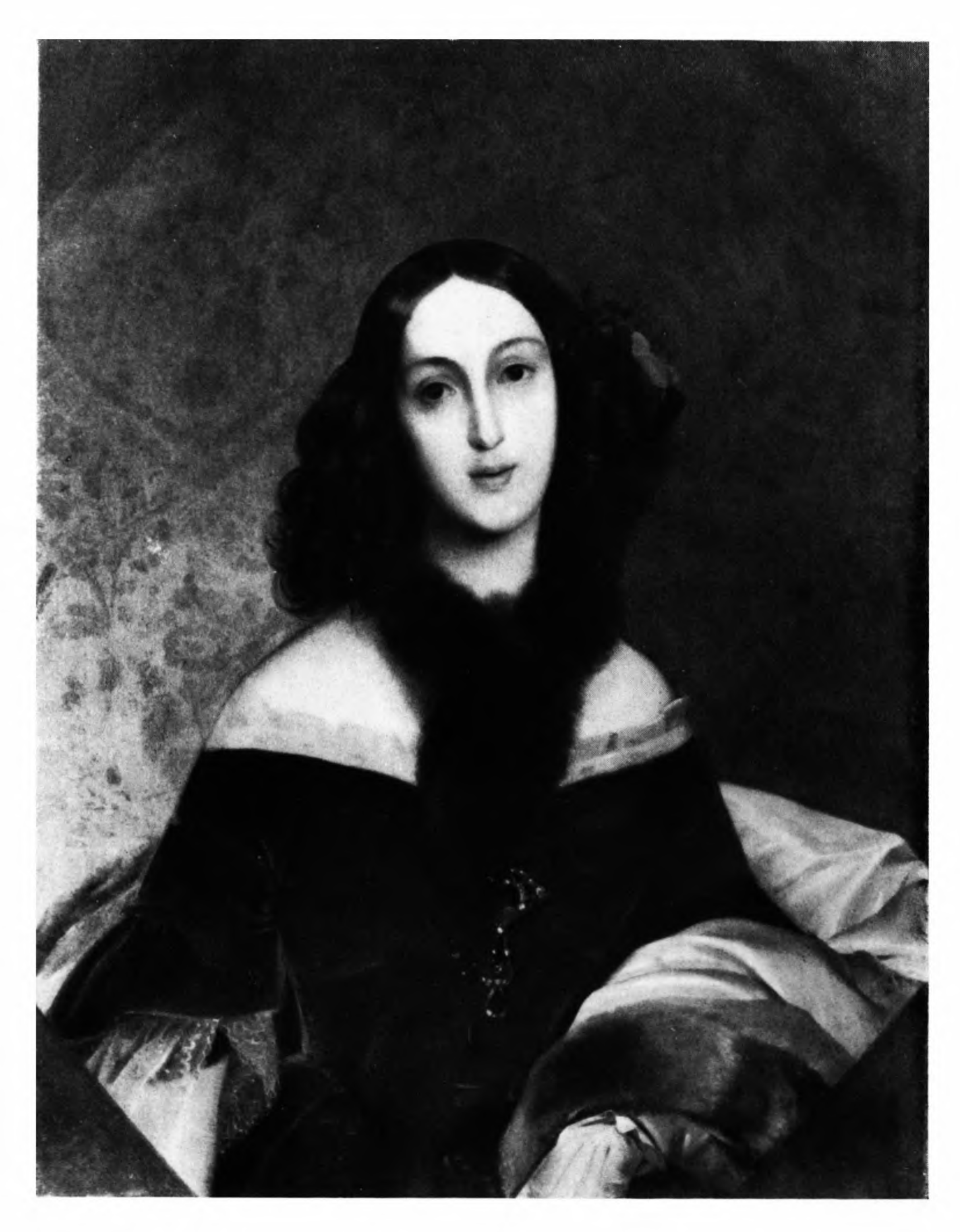
Герцен. «Колокол», № 2, 1859

26 сентября 1842 г. ...По предложению г. Президента во уважение особых успехов учеников исторического живописного класса профессора Карла Брюллова... архитектурного класса профессора Александра Тона представить о них, как особенно трудившихся при образовании молодых художников ...о награждении их знаками отличия.

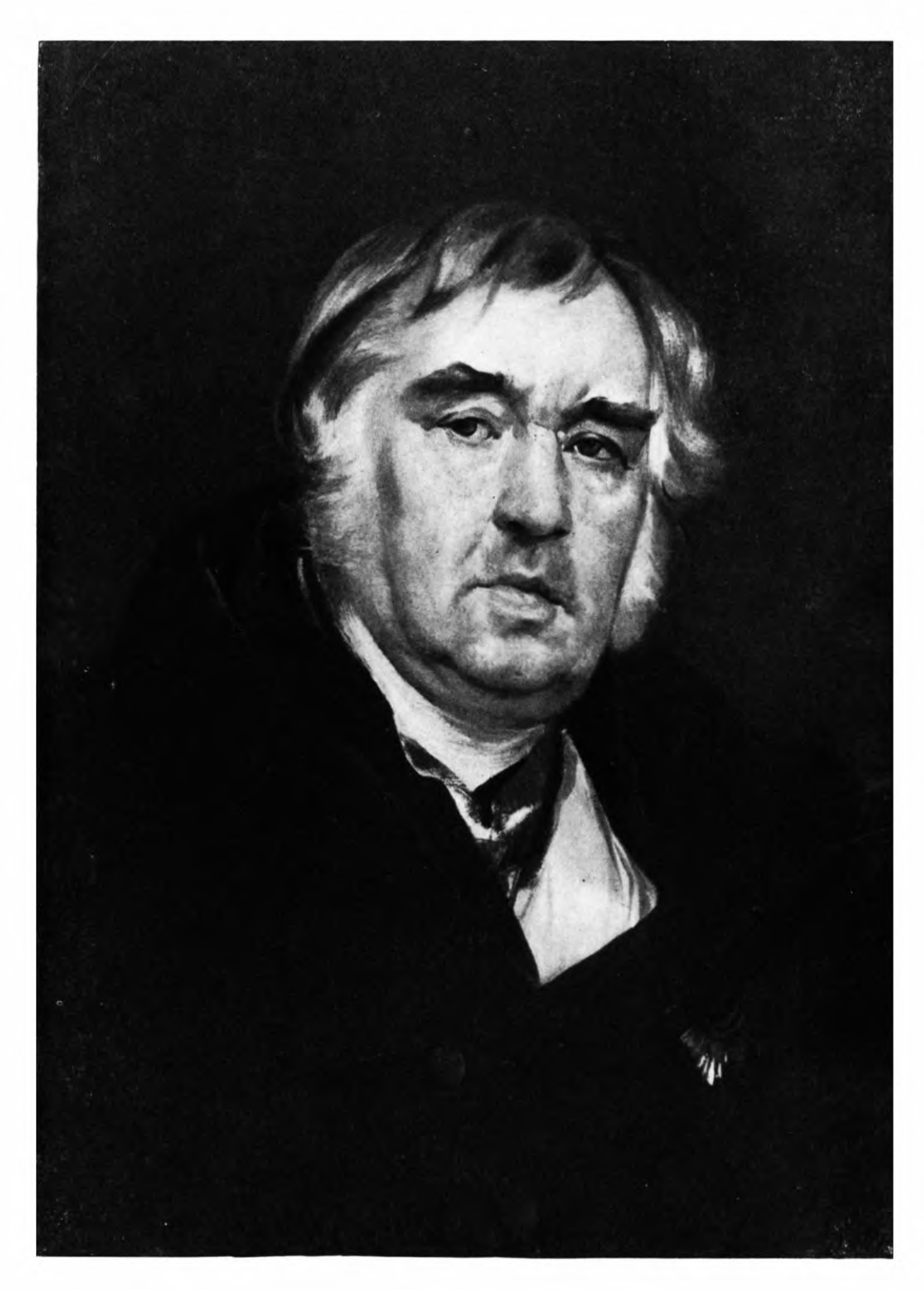
Петров, ч. II, стр. 437. Извлечение из постановлений Совета АХ

---

[1] Стихийная сила.

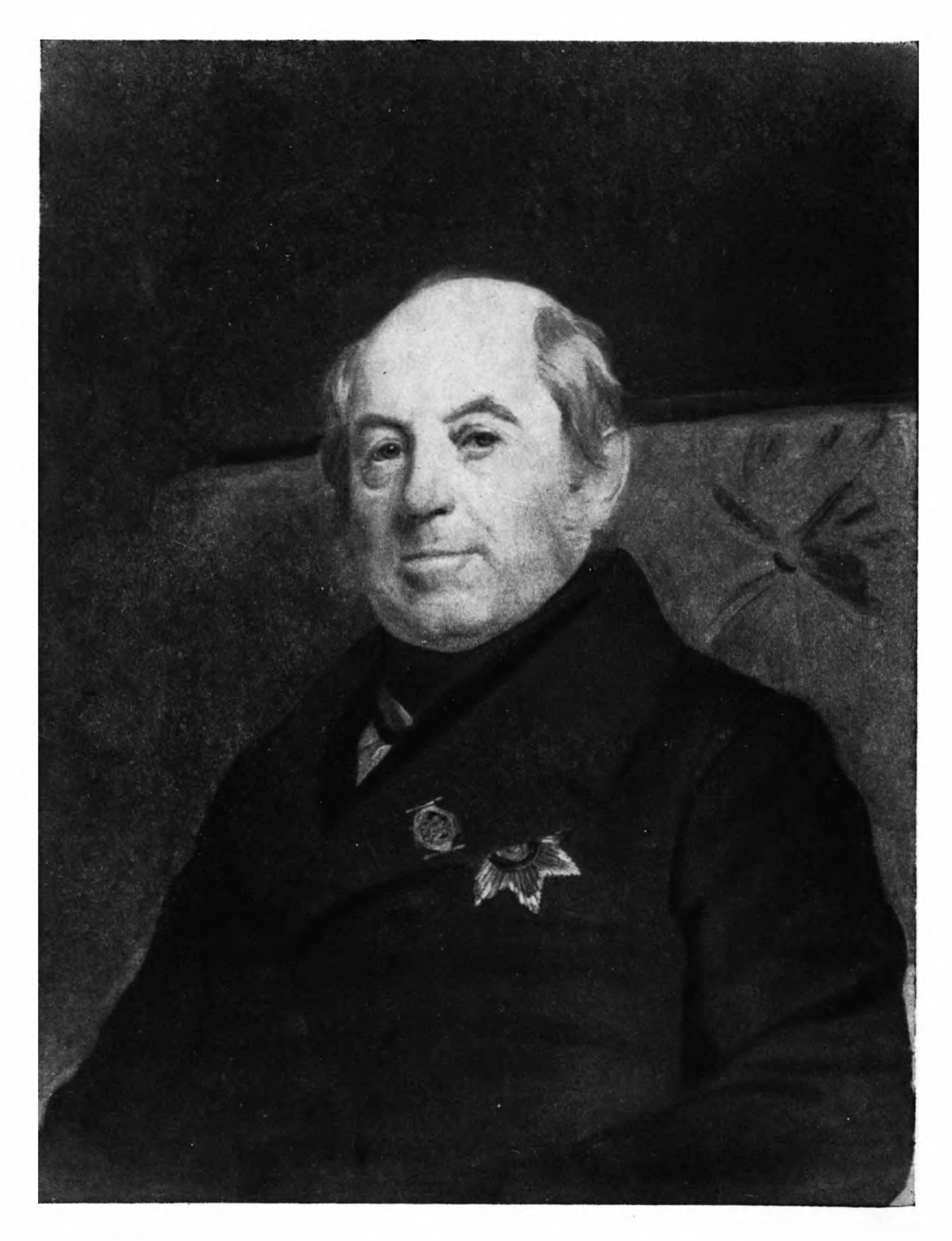


М. А. Бек. Этюд. 1840. Музей изобразительных искусств Армянской ССР. Ереван
Х., м. 88 × 70

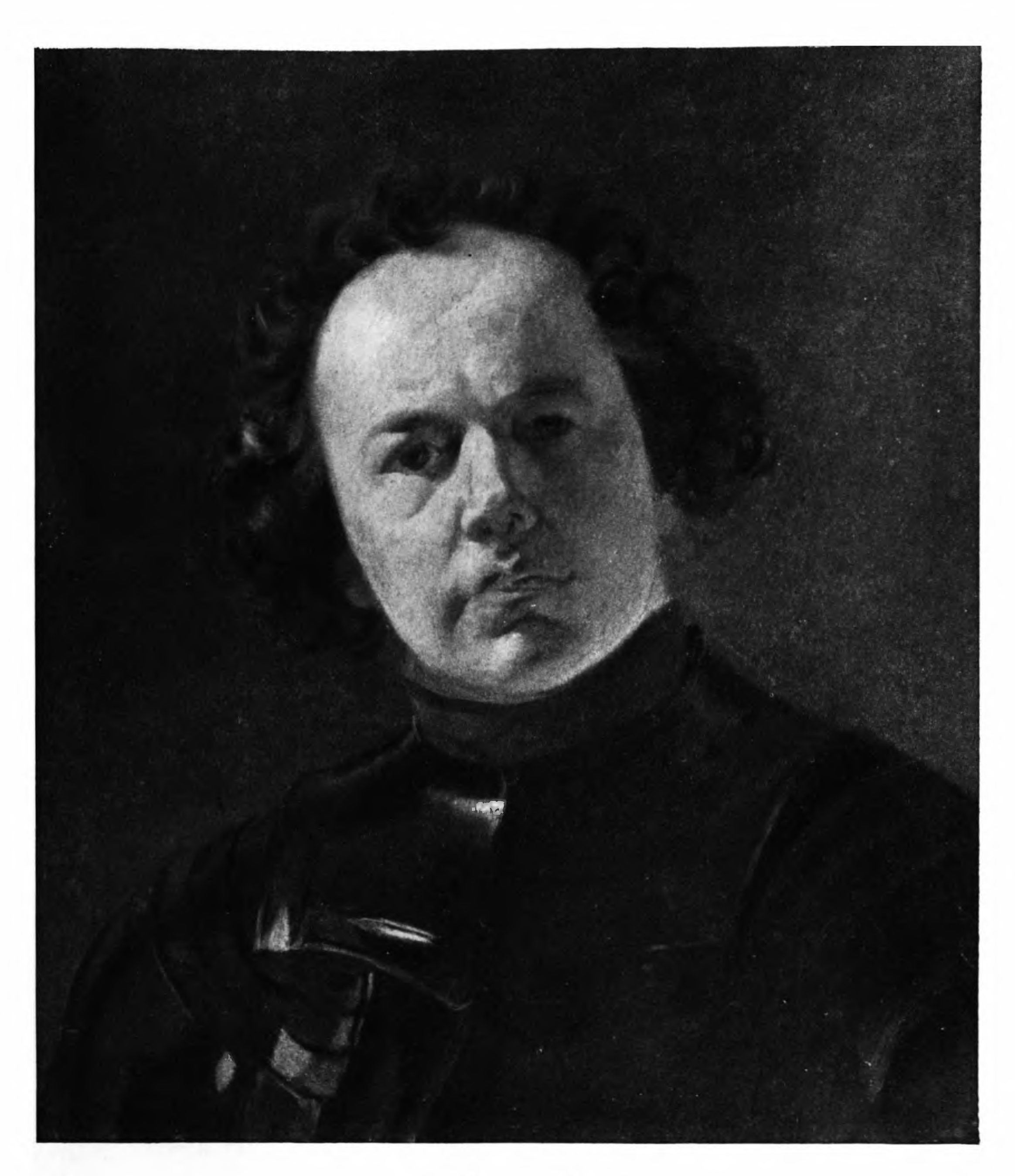


И. А. Крылов. 1841. Фрагмент. ГТГ

Х., м. 102 × 86



С. Г. Лихонин. 1841. Киевский музей русского искусства.
Х., м.



Я. Ф. Яненко. 1841. ГТГ
Х., м. 58×49,2

В. Г. Белинский — В. П. Боткину, 9—10 декабря 1842

В театре Струговщиков познакомил меня с Брюлловым, который сказал мне, что давно меня знает, давно желал познакомиться, сказал это с простотою и радушием...

Белинский. «Письма», т. II, стр. 328

Карл Павлович Брюллов, бывший питомец Академии, ныне профессор исторической живописи. Еще самые первые работы его предвещали хорошего художника, но, конечно, никто не подозревал той степени, до которой возвысили впоследствии его дарования. Ход их развития и усовершенствования имел свою последовательность, но он совершался не перед глазами нашего общества. Италия была первым и настоящим поприщем, на котором возмужали в трудах его способности. Некоторые присланные им оттуда произведения, и особенно превосходная копия с Рафаэлевой «Афинской школы», уже успели поставить его высоко в художественном мире; но число ценивших Брюллова прямо по достоинству было весьма ограничено. Известность артиста еще не переходила на степень знаменитости; силу его способностей относили к разряду замечательных дарований; и вдруг одним шагом он далеко отделился от круга своих сотоварищей по искусству и стал на ту высоту, куда достигать суждено не многим счастливцам. Этот шаг был им сделан картиною «Последний день Помпеи». В этом произведении он разом выразил не только высшее искусство мастера в технической части своего дела, но могущественную мыслительность, силу воображения и разнообразие познаний. В нем красноречиво начертано не одно исполнение художественной задачи, но, можно сказать, целая теория, огромный трактат, заключающий в себе философию и практику искусства; так видны в картине личные убеждения художника и характер его взгляда. Такого рода явление совершилось тем более поразительно, что вообще все с довольно давней поры привыкли видеть искусство в одной и той же колее, как вдруг явилась его громадная картина с неотразимой и убеждающей силой впечатления, которое, конечно, живо начертано в воображении читающих эти строки. Влияние Брюллова на русскую живопись утвердилось. Следовательно, картина «Последний день Помпеи» может быть рассматриваема как полное выражение понятий К. П. Брюллова об искусстве в известное время и должна служить исходной точкой всех об нем суждений. Здесь любопытно упомянуть о тех из них, которые приняты многими художниками и ценителями. Большей частью они заключаются в том, что рисунок К. П. Брюллова не имеет античного совершенства и строгости, что в его живописи нет настоящей карнации [1], что в выражении голов он еще не возвы-

[1] Плоти, телесности.

шается до идеала, что в сочинении и расположении фигур и групп он не руководствуется единством масс и их постепенности. Все эти мнения обнаруживают в их последователях весьма похвальное уважение к правилам первоклассных мастеров, но не могут иметь ничего общего с рисунком, живописью и сочинением К. П. Брюллова. Обратите внимание на каждую из его фигур. Между ними вы найдете возможное разнообразие возрастов, состояний и пола. Есть ли хоть в одной из них хотя малейший характер, который бы наводил на мысль, что художник желал изобразить в одной — идеал юноши, в другой — идеал старца, в третьей — идеал красавицы? и т. д. Нигде этого не видно, напротив, каждая фигура есть явное доказательство, что Брюллов даже избегает всего того, что малейше могло походить на типичность изображения. Не Аполлонов, не Антиноев хотел он представить, но изображал природу во всей ее неизысканной прелести. И он достиг своей цели. В картине его видны не фигуры, но люди. Что касается до мнения, будто в живописи Брюллова нет настоящей карнации, то должно заметить, что поводом к такому заключению служит часто употребляемый художником сильный манер освещения, который дает предметам чрезвычайную рельефность, но изобилием света на одних частях и отражениями в полутонах действительно и весьма естественно производит разницу с прямым освещением. О карнации же старых картин, получивших особенный нерукотворный характер от времени и наводящих иных на сравнения с Брюлловым, было бы здесь странно и говорить. Из всего этого видно, что отсутствие требуемых условий в картине Брюллова не только не составляет недостатка, но даже первое его достоинство: в ней для изображения природы он избрал ее же своим образцом. Того требовала мысль его создания. Все же остальные требования относительно идеальности выражения и форм пали сами собой, когда, оставив земное земному, творческая мысль Брюллова перенесла на холст видения иного мира. Слишком трудно, если только возможно, передавать словом те достоинства художника-творца, которые со временем должны принять силу закона, составить украшение века и славу страны. Достаточно упомянуть, что знаменитейшие главы европейской живописи в самой блестящей поре своего развития представляли всегда более или менее односторонние достоинства. Кому неизвестно, что Рафаэль не отличался колоритом. Корреджио — рисунком, Микельанджело — естественностью. Рубенс — простотою и т. д., тогда как в развитии Карла Брюллова видно во всем изумительное согласие: его сочинение, рисунок, живопись, освещение, стиль, — все идет об руку, в строгой соответственности и подчиненности его гению. Ко всему этому должно еще присовокупить целую будущность зрелости таланта, той эпохи, которая возводит художника на

высшую степень развития его способностей, хотя иногда и отъемлет тот пыл, тот избыток воображения и чувствительности, из которых проистекают создания обаятельные по необыкновенной наивности, простоте вымысла, либо по бесконечной нежности исполнения. Трудно определить, куда поведет его эта зрелость, и означить граничную черту его успехов. Кажется, есть один общий закон природы, по которому ограниченный глаз требует известного пространства как необходимого условия для того, чтобы созерцать какое-нибудь огромное физическое явление. Не повторяется ли то же самое перед феноменами нравственного мира? Так или нет, но во всяком случае мудрено предузнать путь, прокладываемый гением. Прогорит ли он, как одинокое светило, в лучах своего величия, или же как благотворный свет солнца сойдет и озарит собой темные тайники искусства? Кажется, явление Брюллова в этом отношении двояко; по крайней мере вот уже восьмой год со времени его возвращения из Италии, как характер преподавания и общее направление, особенно молодых талантов, изменилось во многом. Но о художнике еще нельзя вполне судить по его влиянию на школу, потому что собственно школы всегда состоят под чьими-нибудь и каким-нибудь влиянием: мерило его достоинств в заслугах личных.

«Афинская школа»:

— превосходная копия;

«Иоанн Богослов».

Профессорская копия с знаменитого произведения, изумляющего глубиной выражения вдохновенного юноши, во всем блеске божественной красоты. Прекрасный урок художникам.

«Последний день Помпеи»:

— колоссальное изображение погибели несчастного города, проникнутое глубокой идеей, превосходно выраженной в борьбе человека с природой, его нравственных сил с ее физическим и слепым могуществом, — высокая драма, в которой все чувства и страсти расвиты с изумительным познанием человеческого сердца: произведение, достойное стоять наряду с лучшими памятниками европейской живописи.

«Явление трех ангелов Аврааму»:

— программа, писанная К. П. Брюлловым на золотую медаль; отличается весьма чистым рисунком и приятной кистью.

«Указатель» АХ, раздел буквы «Б»

Взгляните же, бога ради, в эти *лубочные пятна* [1], где нет ни рисунка, ни отделки, ни исторической верности, ни изобретения, ни

[1] Речь идет о книге Н. П. Ламбина «История Петра Великого», иллюстрированной гравюрами, сделанными в Лондоне.

смысла... А между тем, говорят, приготовлялась к печати «История Петра Великого» с картинками Брюллова, т. е. *Карла Брюллова,* нашего гениального художника и, может быть, первого живописца в Европе нашего времени...

Белинский. История Петра Великого. «Литературное наследство», т. 1, стр. 330

1843

20 января ...По прошениям вольноприходящих учеников Академии, коими просят о дозволении им посещать художественные классы и о зачислении под руководство профессоров: Бесперчий — под руководство г. профессора К. Брюллова...

По прошению вольноприходящего ученика Академии Павла Соколова (№ 90), в коем объясняет, что он в 1840 году назначен был Советом Академии для обучения архитектуре под руководство г. профессора Константина Тона, ныне же чувствует себя более способным к живописи и потому просит назначить его в ученики к г. профессору К. П. Брюллову.

Определено... позволить...

20 февраля ...По представлению профессора К. Брюллова (№267), коим он просит сделать какое-нибудь денежное пособие находящемуся у него в учениках Григорию Майсурадзе, оказывающему хорошие успехи в живописи...

Определено... выдать пособие.

26 февраля ...По прошениям вольноприходящих учеников Академии: Павла Кошерова, Михаила Мохова, Павла Сукмана, Ильи Щетинина; неклассных художников: Ростислава Фелицына и Карла Бодри, коими просят дозволить посещать им художественные классы Академии, зачислив в ученики к г. профессору К. П. Брюллову.

Определено... дозволить.

Петров, ч. II, стр. 447—449. Извлечение из постановлений Совета АХ

На вечере у Миши Гедеонова прикомандировался Карл Брюллов, а потом и Яненко. Брюллов провел молодость в Италии и по привычке любил итальянскую музыку. Он пользовался ложею Гедеонова, что ему было очень по нутру; он был очень скуп. Наши сходки значительно оживились от его посещений, он говорил умно и оригинально...

Мой пансионский товарищ генерал Астафьев пристроил Яненку с семейством в бане, принадлежавшей к дому отца жены своей Пономарева... Я после чаю утром отправлялся бывало к Яненке, там был

уже К. Брюллов, позже приезжали и другие приятели. Обедали и ужинали складчиной. Тогда сняли с меня маску[1]. Вообще время шло недурно...

Глинка, стр. 290, 292

Будем ли мы удивляться тому, что свидетели стольких ужасов полагали видеть окончание мира и возвращение хаоса. [Примечание]: Пойдите в здешнюю Академию художеств и посмотрите картину Брюллова: она красноречивее нас расскажет вам ужасы последнего дня Помпеи.

Левшин, стр. 7

1844

А. А. Иванов — Ф. А. Моллеру. 22 марта 1844. Рим.

Пищалкин испортил доску, травя, и вот двухлетний труд пропал ни за что. Такова участь [гравюры] «Вознесение на небо Богородицы» с Брюлло.

Иванов, стр. 362

Вел. кн. Александра Николаевна после своего брака с герцогом Гессен-Кассельским, собираясь ехать в свое новое отечество и еще не подозревая, что дни ее уже были сочтены, просила Брюллова дать ей на память какой-нибудь чертеж для ее альбома. Брюллов сделал для нее акварелью рисунок и представил на нем главный придел Казанского собора с растворенной царской дверью, перед которой, в присутствии богомольцев, священник и дьякон, с дарами в руках.

Вел. кн. была в восторге от этого рисунка, благодарила за него Брюллова и несколько раз давала ему целовать свою руку; но, несмотря на это, Брюллов возвратился домой не в духе. «Ведь вот какой странный народ,— ворчал он,— великая княгиня просит меня дать ей какой-нибудь рисунок на память.

Я ей даю рисунок: а она вместо того, чтобы вынуть из косы шпильку или из платья булавку и сказать: «вот тебе на память»,— дает мне целовать свою руку. Разве я не поцеловал бы ее руки, если бы она держала шпильку или булавку?»

---

[1] Процедура снятия маски, выполненная по просьбе нескольких друзей Глинки, довольно неприятная и даже небезопасная, изображена на двух карикатурах Н. А. Степанова в Глинкинском альбоме (Р. О. П. Б.); в уменьшенном виде и без красок она воспроизведена в «Русск. Муз. Газ»., 1908 г., № 48, с. 74—75. По свидетельству В. П. Энгельгардта, сделанный по этой маске бюст Глинки пройден К. П. Брюлловым. Он отличается большим сходством... (Примечание *Н. А. Римского-Корсакова* к «Запискам» Глинки, стр. 447).

— Зачем же ты не сказал этого великой княгине, ведь она непременно исполнила бы твою просьбу? — заметил Брюллову кто-то из его приятелей.

— Есть вещи, о которых нельзя заикаться,— отвечал Брюллов,— если бы я это сказал великой княгине, то она могла бы подумать, что я напрашиваюсь на ценный подарок.

По смерти вел. кн. Александры Николаевны Брюллов кончил ея портрет, начатый в Петергофе.

Железнов. «Живописное обозрение»

А. Н. Демидов — К. П. Брюллову. 4 мая 1844. Флоренция.

Вы, без сомнения, помните, что около десяти лет тому назад, во время пребывания моего в Италии, вы начали рисовать мой портрет, на котором я был изображен верхом, в боярском костюме; мой отъезд (за которым вскоре последовал и ваш) не дал возможности его докончить. Узнав, что этот эскиз находится в числе вещей, переданных вами при своем отъезде из Рима на хранение А. Иванову, я недавно писал ему и просил переслать мне этот эскиз во Флоренцию, но он мне ответил, что может передать его мне только с вашего позволения. Ввиду этого я прошу вас, дорогой Брюллов, будьте любезны дать ему возможно скорее это разрешение, потому что этот эскиз в том положении, в каком он находится в настоящее время, может представлять интерес только для меня.

Архив Брюлловых, стр. 152

Первым развлечением и забавою его [Бориспольца] было — прокатиться по Невскому проспекту или загородным островам на беговых дрожках, на любимом своем белом жеребце арабской крови... Этот же конь, убранный цветами, вез на беговых дрожках Карла Брюллова во главе большого поезда на телегах в Юкки, загородное место под Петербургом, где на живописных возвышенностях скульптор Климченко, живописец Михайлов, Борисполец и пишущий эти строки давали прощальный праздник товарищам пред своим отъездом за границу.

Рамазанов, стр. 4

1845

27 февраля ...Рассматривали сделанный художником эскиз для программы на получение золотой медали первого достоинства, представляющий «Тарутинскую битву».

Определено: объявить Васильеву, что эскиз по сюжету утверж-

дается; что же касается до сочинения, особенно первого плана, то он, Васильев, должен обратиться к К. П. Брюллову для выправления эскиза сообразно советам его, г. Брюллова.

Петров, ч. III, стр. 30. Извлечение из постановлений Совета АХ

В начале 1845 г. фельдмаршал Паскевич приехал в Петербург и остановился в Зимнем дворце, а возвратился в Варшаву только после пасхи. В продолжение времени, прожитого им тогда в Петербурге, Брюллов написал с него портрет. Так как в альбомах Брюллова сохранились рисунки, представляющие Паскевича верхом на коне, то надо думать, что портрет был написан не по просьбе Паскевича, а по приказанию императора Николая Павловича. Брюллов писал портрет не у себя в мастерской, а в Зимнем дворце. Для исполнения этого портрета он три раза в вицмундире ездил в Зимний дворец и брал с собой своего ученика Фаддея Горецкого, поляка, который носил за ним его шкатулку с кистями и краски. В первый раз, кажется, Брюллов посетил Паскевича только для переговоров, во второй — он сделал контур мелом или карандашом, не знаю, и обвел его асфальтом, а в третий раз написал портрет. Сеансы были, конечно, очень коротки...

Во время болезни Брюллова портрет Паскевича довольно долго висел в его спальне против его постели. Брюллов был им недоволен и говорил, что иногда художник бывает обязан ограничиться в портрете самым поверхностным сходством.

— Мне, например,— сказал он,— пришлось писать портрет Паскевича, знаменитого генерала и героя двенадцатого года. Я его писал таким бравым, а он сидел передо мной с посоловевшими от старости глазами, скривив рот и пуская на подбородок слюни.

Архитектор Ефимов долго и убедительно просил Брюллова написать портреты графа и графини Клейнмихель, а Брюллов долго на это не соглашался. Но так как Ефимов не переставал надоедать Брюллову своей просьбой, то Брюллов, который редко в чем-нибудь отказывал своим товарищам по Академии, наконец, сказал Ефимову, что жену Клейнмихеля, Клеопатру Петровну, он напишет, а самого Клейнмихеля писать ни за что не станет. Известно, что Брюллов обыкновенно очень быстро работал, но портрет графини Клейнмихель, начатый в 1845 г., он писал довольно медленно и во время сеансов шпиговал Клеопатру Петровну разными колкими и неделикатными намеками.

Случилось, что Брюллов простудился и жаловался на ревматизм в левой руке, которую всегда называл своей графиней, и при Клеопатре Петровне, сидевшей у него в мастерской на натуре, сказал:

— Сегодня моя графиня очень меня беспокоит.

Клеопатра Петровна приняла эти слова на свой счет, встревожилась и спросила:

— Про какую графиню вы, Карл Павлович, говорите?

— Про мою левую руку,— отвечал Брюллов.

— Почему же она графиня? — спросила Клеопатра Петровна.

— Ничего не делает,— отвечал Брюллов.

Эти всегда неожиданные выходки до того неприятно поражали графиню Клейнмихель, что она, по собственному ее признанию, боялась языка Карла Павловича. Однажды она приехала на сеанс и, не застав Брюллова в мастерской, сказала Корицкому, который встретил ее: — Если Карл Павлович не расположен сегодня работать. то я уеду.

Корицкий отвечал, что Карл Павлович будет работать и как только оденется, придет в мастерскую. Клеопатра Петровна успокоилась и наивно сказала:

— Верите ли, что всякий раз, как я сюда еду, я дрожу.

Когда портрет графини Клейнмихель был доведен до того положения, в каком он остался по смерти Брюллова, т. е. когда голова была окончена (я говорю окончена, хотя Брюллов имел намерение просмотреть ее с натуры и сказал мне, что за нею еще было работы на два сеанса), деревья, наполняющие фон, были определены в общих пятнах, а по слегка пропачканному белому платью (из под которого сквозило первоначально намеченное малиновое платье), были назначены мелом от плеч опущенные вниз руки.

В Академию приехал государь смотреть картоны, которые были сделаны для исполнения живописных работ в Исаакиевском соборе и стояли в античных галереях[1]. Осмотрев картоны, государь пришел в малую мастерскую Брюллова, долго любовался там портретом вел. кн. Елизаветы Михайловны[2] и, глядя на него, сказал:

---

[1] Тогда в круглой зале Академии, кроме трех последних картонов Брюллова, изображающих истязания Христа, Богородицу в славе (или главную группу композиции, написанной в куполе Исаакиевского собора) и св. апостола Павла, стояли три не вполне подмалеванные им фигуры, из которых две, представляющие евангелистов Иоанна Богослова и Матфея, были приготовлены для парусов Исаакиевского собора, а третья послужила впоследствии картоном для исполнения фигуры апостола Иоанна в барабане купола Исаакиевского собора.

[2] Брюллов начал писать вел. кн. Елизавету Михайловну после ее смерти и оставил два ее портрета. Первым ее портретом он остался недоволен и не окончил его; а второй портрет начал писать, руководствуясь каким-то сделанным акварелью рисунком и главное своей памятью, на которую всегда мог положиться. Впрочем, от времени до времени он посылал своих учеников показывать портрет лицам, близко знавшим Елизавету Михайловну (как напр., к княгине Львовой), и принимал к сведению их замечание. Окончив портрет, Брюллов подарил его вел. кн. Михаилу Павловичу и вел. кн. Елене Павловне, которая находилась тогда в Петербурге. (Примечания *Железнова*).

— Не могу постигнуть, как можно, почти по словам, написать портрет так похоже и хорошо; но портретом графини Клейнмихель он остался недоволен и нашел, что он был не похож. Как только государь ушел, Брюллов снял этот портрет с мольберта, повернул его к стене и перестал им заниматься. Узнав об этом, граф Клейнмихель беспрестанно посылал к нему курьеров, фельдъегерей, адъютантов и Ефимова просить, чтобы он окончил портрет; но Карл Павлович всем отвечал одно и то же, что портрет графини Клейнмихель был заказан для государя, а так как государь находит, что портрет не похож, то и оканчивать его не стоит.

По смерти Карла Павловича графиня Клейнмихель просила его брата и наследника, Александра Павловича, отдать ей ее портрет. Александр Павлович не выезжал тогда из дома, потому что его дети лежали в какой-то не опасной, но прилипчивой болезни. Он хотел, чтобы портрет графини Клейнмихель доставил ей Корицкий, но так как Корицкий тоже захворал и очень долго не мог выходить из комнаты, то мне пришлось заменить его, вручить графине Клейнмихель ее портрет, сказать ей, что она, по мнению Александра Павловича, поступит как нельзя лучше, если оставит свой портрет в том виде, в каком его получит, и, наконец, уведомил ее, что если в ее портрете будет нужно дописать платье и фон, то Александр Павлович советует ей поручить это дело Нефу или Макарову.

Простившись с Александром Павловичем и наняв извозчика, я отправился на набережную Фонтанки, в казенный дом, который занимал граф Клейнмихель. У подъезда я приказал извозчику ждать меня перед домом, на дворе, и вошел в дом. В передней дворецкий осведомился, кто я и зачем приехал, и как только узнал, в чем дело, побежал доложить обо мне графине.

Клеопатра Петровна приняла меня очень любезно, благодарила за доставку портрета, выслушала поручение Александра Павловича, сказала, что она совершенно согласна с его мнением и до личного свидания с ним с портретом ничего делать не будет. Когда я уже собирался откланяться графине, в комнату вошел сам Клейнмихель. Он был в путейском сюртуке, без эполет, застегнутым на все пуговицы и держал руки в карманах. Не отвечая мне на мой поклон, он прошел мимо меня, остановился передо мной спиной ко мне, поднял кверху правую руку и, указывая на меня большим пальцем, спросил графиню:

— Что это такое?

— Это художник, г. Железнов, который был так добр, что привез мне мой портрет, написанный Брюлловым,— отвечала Клеопатра Петровна.

Клейнмихель молча прошел вперед, остановился у окна и сердито сказал:

— Очень нужно было привозить сюда эту дрянь! Портрет не похож, совсем не похож, куда он годится?

— Я, друг мой,— сказала графиня дрожащим голосом,— не могу судить, похож он или не похож, но дорожу им, как работой Брюллова.

— Работа Брюллова, работа Брюллова,— подхватил Клейнмихель,— тоже дрянь, сжечь ее надо!

Потом, не оборачиваясь назад и указывая пальцем на моего извозчика, он снова спросил:

— Что это такое?

Я счел своей обязанностью не отвечать на его вопрос. Граф Клейнмихель повернулся ко мне и злобно смотрел на меня. Я поклонился графине, которая, улыбаясь, пожала мне руку, и вышел.

Железнов. «Живописное обозрение»

А. А. Иванов — Н. В. Гоголю. 15 марта 1845. Рим.

Три месяца сочиняя эскиз «Воскресение Христово», я все поджидал Тона в Рим. Его встретили все торжественным обедом, где он объявил мне громогласно, что поручает мне самую отличнейшую работу в московском храме, т. е. на парусах написать четырех евангелистов, прибавив, что его слово *верно и неизменно.* Все с шумом бросились меня поздравлять. А я, пораженный горько переменой сюжета, не знал, что делать. Тон, как видно, удивлялся моему безвосхищению, потому что все были в полном восторге, которым он роздал другие поручения. Образ «Воскресения» остался за Карлом Брюлло.

Иванов, стр. 182—183

Брюллов очень уважал талант своего шурина — известного акварелиста Петра Федоровича Соколова. В 1845 г. летом он пришел к Соколову обедать и увидел у него в мастерской только что оконченную превосходно исполненную голову, портрет графа Апраксина[1], с неудачно пририсованным к голове контуром туловища. Брюллов после обеда, узнав, что следующий день Соколов хотел употребить на окончание этого портрета, ушел домой; но боязнь, чтобы Соколов не испортил превосходную голову неудачной фигурой, не давала ему спать и так беспокоила его, что он, с восходом солнца, в четыре часа утра, вернулся к Соколову и разбудил его звонком.

Соколов удивился, что Брюллов пришел к нему в такое необыкновенное время и выбежал к нему в испуге, полагая, что случилось что-нибудь необыкновенное; но, услышав упреки за невежественное

---

[1] Так сказал мне сын Соколова, Павел Петрович. (Примечание *Железнова*).

спанье и за неуменье наслаждаться божественным утром, он вручил Брюллову ключ от своего кабинета, предоставив ему право восхищаться там утром на свободе, а сам опять пошел спать. Брюллов только этого и хотел: пока Соколов спал, он перерисовал ему всю фигуру портрета и окончил все аксессуары.

Соколов, как художник с замечательным талантом, не скрывал этого случая и сам рассказал его моему товарищу, художнику Чернышеву; но то, что Соколов рассказал с чувством гордости, другие скрывали и, недовольствуясь этим, отплачивали Брюллову за сотрудничество грязными сплетнями.

Железнов. «Живописное обозрение»

А. А. Иванов — Ф. В. Чижову. Октябрь. 1845. Рим.

Видел я Моллера писанный эскиз — слабо, и совсем нет отклика... [слово неразборчиво] виден ученик. Брюлло недоволен его сочинением; говорит, что м а л о случайностей. Моллер все оставляет точно так, но все-таки я очень боюсь.

Иванов, стр. 197. Исправлено по подлиннику

А. А. Иванов — Ф. В. Чижову. Ноябрь. 1845. Рим.

Моллеру я советовал послать эскиз свой к Брюлло как отцу своему по искусству. Он пошлет. Брюлло настойчиво ему говорил, чтобы начинать в естественную величину фигуры.

Иванов, стр. 199. Исправлено по подлиннику

1846

16 и 20 марта. ...Определено: записать в настоящий журнал, представленный г. инспектором, список учеников, объявивших ему желание поступить в ученики к профессорам для занятий по художественной части: по живописи исторической к г. профессору К. П. Брюллову: Константин Григорович, Иван Урандин и Гаврила Чернов.

3 мая ...По рапорту г. профессора К. П. Брюллова (по вх. кн. № 440) об оказании какого-либо пособия ученику его Будковскому во уважение успехов его в живописи и крайне бедного положения. Определено: выдать ему пособие...

6 сентября ...Определено: объявить г-ну профессору Брюллову и академикам Риссу, Майкову и Плюшару, чтобы они картоны свои [1] исправили по замечаниям св. Синода.

---

[1] Для росписи Исаакиевского собора.

27 сентября ...Определено: профессоров 2-й степени по живописи исторической и портретной: Карла Брюллова, Федора Бруни и Петра Басина, как пробывших в сей степени 10 лет и принесших преподаванием пользу художествам и учащимся в Академии, возвести в профессоры 1-й степени...

Петров, ч. III, стр. 54—65. Извлечение из постановлений Совета АХ

М. А. Оболенский — К. П. Брюллову. 8 декабря 1846. Москва.

Милостивый государь, Карл Павлович! Знакомый вам Филипп Осипович Будкин порадовал меня известием, что портрет мой вами уже совершенно окончен. Не могу скрыть пламенного желания видеть как можно скорее ваше произведение, двойник столько же мой, сколько и ваш, мой — потому, что вы так мастерски изобразили меня, окруженного всеми предметами любимой мною древности; ваш — оттого, что в нем выразился в полном блеске гениальный талант художника совершенно в новом роде. Это произведение будет истинным подарком не только для меня и моего семейства, но и для всех москвичей, любителей искусства и русских древностей, так же, как «Последний день Помпеи» — верх искусства и вместе торжества изучения классических римских древностей, а «Взятие Пскова» будет образцовым воспроизведением жизни древней Руси.

Архив Брюлловых, стр. 183

Струговщиков рассказывает, как К. Брюллов посвящал его в тайны мастерства карикатуры, объясняя, какими чертами физиономии и фигуры можно и какими надобно жертвовать в пользу наиболее «казовых, характерных частей. Не в коня был корм. Вот Н. А. Степанов так вынес из указаний К. П. Брюллова хорошую дозу».

Струговщиков, стр. 701

1847

Обыкновенный живописец сделал очень сходно портрет вашего знакомого; сходство не подвергается ни малейшему сомнению в том смысле, что вы не можете не узнать сразу, чей это портрет, а все как-то недовольны им, вам кажется, будто он и похож на свой оригинал и не похож на него... Но пусть с него же снимет портрет Тыранов или Брюллов — и вам покажется, что зеркало далеко не так верно повторяет образ вашего знакомого, как этот портрет, потому

что это будет уже не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но вся душа оригинала.

Белинский, т. III, стр. 790

Стоя на лесах под плафоном Исаакиевского собора, Брюллов говорит: «Мне тесно! Я бы теперь расписал небо!»... Да, извинит нас Карл Павлович! Может быть, он не подозревал, что слова его так скоро очутятся в печати; но мы долгом считаем сохранить их, потому что Брюллов принадлежит всем нам, принадлежит нашему поколению, принадлежит гордости нашего века...

«Репертуар и Пантеон театров», 1847, стр. 2

В октябре месяце 1847 г. началась последняя болезнь Брюллова, которая продержала его в постели семь месяцев[1]. Во все это время, по приказанию императрицы Александры Федоровны его ежедневно посещал доктор Маркус; но настоящими докторами Брюллова были тогда: профессор Здекауер и главный доктор Мариинской больницы Канцлер. Из этих докторов Карл Павлович особенно уважал профессора Здекауера, к которому питал неограниченное доверие.

С тех пор, как доктора позволили Брюллову все есть, работать и ходить гулять, Маркус и Здекауер перестали ежедневно посещать его, хотя приезжали к нему довольно часто, но зато доктор Канцлер до самого последнего дня пребывания Брюллова в Петербурге заезжал к нему почти каждый день.

Железнов. «Живописное обозрение»

1848

Прошение К. П. Брюллова от 30 июня 1848 г. в комиссию по построению Исаакиевского собора

Работать в куполе, где свет получался сквозь леса снизу, было темно. Сквозной ветер был главной причиной расстройства здоровья моего при работе в куполе, ибо для истребления сырости призна-

---

[1] В самом начале болезни Брюллова некоторые его ученики поочередно находились при нем день и ночь для исполнения предписаний его докторов и ежедневно записывали все, что он чувствовал и что с ним делали в продолжение суток. По этим запискам, которые потом уничтожались, как ненужный хлам, теперь можно было бы проследить весь ход болезни Брюллова. У меня сохранились только заметки, сделанные с 23 по 30 марта 1848 г. (Примечание *Железнова).*

но нужным открывать окна для проветривания и осушки, между тем жар снизу подымался вверх, наполнял купол и возвышал температуру до того, что не было возможности работать, оставаясь тепло одетым. Простуда, ревматизм, переходивший из места в место и павший на сердце, произвели воспаление, и следствием этого была моя опасная болезнь, продолжительная и ужасная, уничтожившая мое здоровье, восстановление которого и при благоприятных обстоятельствах врачи мне скоро не обещают.

Все это предаю в милостивейшее внимание комиссии и прошу войти в мое положение как человека и как художника. Я уверен, что комиссия определит меру вознаграждения меня по строгой справедливости... Труд мой я считаю не менее как наполовину уже совершенным и уверен, что едва ли кто может это оспорить.

Никитин, стр. 165

Мысль Карла Павловича Брюллова насчет купола была совершенно одобрена государем, и писать ему было поручено за 450 тыс. ассигнациями. Монферран вдруг присылает ему сказать, что если он не даст ему со всей суммы 15%, то купол будет у него отнят; взволнованный Брюллов посылает ему сказать, что умрет скорее, чем на это согласится... Спустя несколько времени писать купол Брюллову не позволили... Приехала я к нему узнать об этом; он вышел ко мне навстречу, и я его не узнала: так горькое это повеление его сразило, он был вне себя. Эскиз купола ... стоял на мольберте у него в гостиной.

«Я было хотел его разорвать в первую минуту,— сказал мне Брюллов,— но одумался, поставил его перед собой и говорю несколько раз в день, подойдя к нему: гляди, червяк, и ты возымел мысль гордую в великий венок этого здания вплести свой листок — гляди на это и смиряйся». При этом губы у Брюллова тряслись, и он успокоиться не мог, и рассказывал нам, что по зависти тот же Монферран уверил, что писание масляными красками на куполе не выдержит морозов и теплого воздуха снизу и что, переговоря с принцем Лейхтенбергским, мужем вел. кн. Марии Николаевны, решились уговорить государя сделать все фигуры по эскизу Брюллова, но из гальванопластики, т. е. из тонких медных листов.

Видя совершенное отчаяние Брюллова, А. Н. Львов имел случай говорить об этом вел. кн. Елене Павловне; я говорила Матвею Юрьевичу Виельгорскому, который служит у вел. кн. Марии Николаевны, и представила им огорчение Брюллова, который даже не в состоянии бы был и вынести его; с великой радостью мы узнали через несколько времени, что купол был возвращен Брюллову; но тут он решитель-

но и жизнь свою потерял. Мы были у него вверху и видели, как он первую фигуру написал, которая весьма понравилась... тут же Брюллов сам сказал, как тяжело ему работать, потому что, несмотря на стеклянные рамы, которые его отделяли от нижней части церкви, в которой тесали гранит и мрамор, самая тонкая пыль летела к нему, и мне показал он отставшую бумажку от его картонов, на которой и лежала в палец толщины самая мелкая от камней пыль...

Все это вместе усилило его болезнь; он принужден был от купола отказаться. Государь приказал Бруни [фамилия Бруни упомянута ошибочно, надо читать Басину.— *Н. М.*], под руководством Брюллова, писать его...

Львова. Цитируется по книге Н. П. Никитина «Монферран». Л., 1939, стр. 166

Около 1848 г. в Петербурге появился любитель искусств, молоденький прапорщик Семеновского полка Ляхницкий. Он где-то приобрел довольно много старых картин, приписывал их, как водится, великим мастерам, говорил о художествах диктаторским тоном, часто зазывал к себе художников и показывал им свою галерею. Одна из принадлежащих ему картин, изображавшая галантерейное обращение Марса с Венерой, была им приписана, по совету Ф. А. Бруни, Веласкесу. Покойный мой товарищ А. О. Корицкий подверг сомнению справедливость этого приговора и завел с Ляхницким спор, который кончился тем, что Ляхницкий и Корицкий приехали к Брюллову просить позволения показать ему картину Веласкеса. Брюллов, разумеется, охотно на это согласился, уселся в свое вольтеровское кресло, и картина была поставлена перед ним на мольберте. Брюллов взглянул на нее и спросил Ляхницкого:

— Где же Веласкес?

— Он перед вами,— отвечал Ляхницкий.

Брюллов несколько времени молча рассматривал картину, а потом сказал:

— Бог Марс и богиня Венера вздумали позабавиться любовным делом. Это было в Греции, в мифологические времена. Представьте себе, какова должна быть роскошь в мифологическом пейзаже, избранном богами для удовлетворения своей чувственности. Посудите, как прелестно должен быть освещен пейзаж горячим южным солнцем и какова должна быть сочность, бархатность травы, на которой боги совершали таинство любви. А главное, не забывайте, что герои картины Марс, бог мужества, а Венера, богиня красоты. Вообразите себе теперь, какой это восхитительный сюжет и какое очарование он должен бы производить на зрителя, если бы его исполнил гениальный художник. Вместо всего этого, что я вижу в картине? Под серым, скверным петербургским небом, под гнилым пнем дерева, в грязной

лужe лежит истертая, чопорная развратница времен Людовика XIV, от которой только что выскочил какой-то негодяй, выпачкавшийся в грязи! О картине мне говорить более нечего. Так вы сделайте одолжение, унесите ее от меня поскорее, потому что она меня злит. Да знайте, молодой человек, что вы, приписывая подобную вещь гениальному художнику, мараете его имя.

Когда Ляхницкий унес картину, Брюллов заметил Корицкому:

— Как хорошо сделал этот господин, что послушался меня и ушел. Если бы он остался здесь, так я чорт знает чего бы не наговорил ему.

Спустя несколько часов после этого, вечером, к Брюллову пришел Бруни. Брюллов, поздоровавшись с ним, сказал ему:

— Представьте себе, сегодня Ляхницкий притащил ко мне показать скучную картину, на которой написан Марс с Венерой. Я ее разругал, а мне сказали, что ты приписал ее Веласкесу.

— Не я приписал ее Веласкесу,— отвечал Бруни.— Но я в самом деле думаю, что Веласкес мог написать ее,— ведь ты знаешь, что он в картинах совсем не тот, что в портретах?

— Об этом и говорить нечего,— сказал Брюллов,— Веласкес никогда бы не подумал перенести зрителя в мифологический век и непременно бы намарал казенный пейзаж с серым небом. Представить богов он также был не в состоянии, и написал бы просто натурщиков; но натурщиков он написал бы хорошо! Положим, что он мог сделать совершенно неудачную вещь; так ведь сейчас было бы видно, что картина ему не удалась и более ничего! Но она, во всяком случае, была бы с огнем, проворна и головы имели бы в живописи большие достоинства; а у художника, который написал картину Ляхницкого, неудачи быть не могло: этому труженику надо было употребить чертову пропасть времени, чтобы сделать такую досадную посредственность.

Бруни замял этот разговор, а Ляхницкий, как и следовало ожидать, не воспользовался данным ему уроком. В 1851 г. он выставил забракованную Брюлловым картину на выставке редких вещей и назвал ее в каталоге выставки произведением Веласкеса.

В другой раз, также вечером, ученики Брюллова, попивая с ним чай, затеяли между собой спор о Рафаэле. Одни из них повторяли о Рафаэле все, что о нем говорят с давних пор, называли его произведения верхом возможного совершенства и не хотели в них видеть никаких недостатков, тогда как другие смотрели на него, как на живописца девятнадцатого века и говорили, что картины некоторых знаменитых новейших мастеров удовлетворяют современный нам взгляд на искусство более произведений Рафаэля. Брюллов долго, молча слушал этот спор и, наконец, сказал:



Автопортрет. 1848. ГТГ
К., м. 64,1×54



Наброски и эскиз картины «Спящая Юнона и парка с младенцем Геркулесом». 1840-е годы. ГТГ
23×31,8



Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом. Эскиз. 1840-е годы. ГТГ
Х., м. 52,5 × 67



Микельанжело Ланчи. 1851. ГТГ
Х., м. 62 × 49,5

— Все вы заблуждаетесь, потому что глядите на дело с ложной точки зрения. Припомните себе все то, что оставили нам итальянские живописцы, предшественники Рафаэля, сравните их работы с первыми фресками, написанными Рафаэлем в Ватикане, и вы поймете, какое впечатление должен был произвести Рафаэль на своих современников. Это-то впечатление и должно принять за основание для суждений о Рафаэле. С другой стороны, надо быть слепым, чтобы не видеть, что после Рафаэля в живопись вошли новые условия. Необходимо только помнить, что Рафаэль в своих произведениях удовлетворял требования своего, а не нашего века и что мы не имеем права упрекать его за анахронизмы, потому что в его время были археологи, а науки, которую мы называем археологией, не было. Не удивительно ли, что Рафаэль задолго до Винкельмана предвидел, какое влияние со временем будет иметь археология на живопись? Я вижу в нем предшественника Винкельмана. Помните, что Винкельман повлиял на живопись только в начале нашего века,— чего же вам больше? А в похвалу таланту Рафаэля скажу, что если бы художник нашего века расположил в своей картине фигуры так, как это сделал Рафаэль в «Афинской школе», то я бы остался им совершенно доволен.

В тот же вечер кто-то спросил Брюллова, с какой точки он смотрит на вопрос, который тогда волновал за границей весь художественный мир: чего более принесли искусству заведенные правительствами Академии художеств: пользы или вреда? Брюллов начал свой ответ вопросом:

— Что вы разумеете под словом «академия»? — А потом продолжал: какое же частное лицо может дать молодому человеку такие средства изучать искусства, какими располагают правительства? Дело только в том, что там, где найдется талантливый человек, способный увлекать молодежь и руководить ею, там даже независимо от правительства академия непременно существует; а где такого художника нет, там все правительственные академии превращаются в сборище чиновников, которые приносят искусству не столько пользы, сколько вреда.

Говоря о нашей Петербургской академии художеств, Брюллов всегда делал разницу между старой, в которой он учился, и новой, какой она сделалась после того, как император Николай Павлович преобразовал ее. О первой Брюллов отзывался с любовью, как о настоящем рассаднике русских художников, а вторую считал заведением, почти бесполезным, постоянно с сожалением говорил о молодых людях, поступивших туда учиться, смеялся, что в оригинальных и гипсовых классах видел не мальчиков, а взрослых болванов, и часто говорил:

— Из них толку не будет, потому что поздно приниматься за изучение рисунка, когда живая женщина нравится более статуи Венеры Медицейской.

Егор Иванович Маковский помнил письмо, в котором Брюллов извещал Тропинина (?) о состоявшемся преобразовании Академии, которого никто не одобрял и никто остановить не мог. По словам Егора Ивановича, письмо это не сохранилось.

Железнов. «Живописное обозрение»

Мнение конференц-секретаря Академии художеств, В. И. Григоровича, читанное в Академическом совете в конце 1848 года

Плафон, сочиненный и написанный в куполе Исаакиевского собора профессором Брюлловым, поручено окончить профессору Басину.

Сочинение Брюллова вполне превосходно: стиль рисунка изящен, головы высокой красоты и характера, общность каждой фигуры, размещение их, группировка и самая живопись соответствуют в полном смысле условиям живописи плафонной. Немногие фигуры он не успел написать; поле же всей картины почти оставалось не написанным. В этом состоянии это творение перешло для окончания к г. Басину.

Что должен был сделать, как приступить к делу обязан был Басин?

Если окончить плафон, то его обязанность была сноситься с Брюлловым, советоваться с ним и, если нужно, даже уведомлять его о том, что сделал; что и как располагает делать, а если мнения их были в чем-либо несогласны, приглашать в посредники художника, к которому оба они питают доверенность и не чуждаться советов умных, дельных, благоразумных; если же эта мера казаться могла Басину неудобной, то оставалась другая: приказать скопировать эскизно все, что написано было Брюлловым в плафоне и, не говорю, окончить этот эскиз, но хотя решить пятна в поле плафона, составляющие облака и проч., и принять этот эскиз к соображению при окончании этого важнейшего труда, подобного которому доселе в России не было, принять к соображению — говорю, разумея по соглашению с Брюлловым, как автором, не лишенным права считать это творение произведением его мысли, его гения, его познаний.

Поступив таким образом, Басин поступил бы благородно и совершил бы подвиг свой с двойной славой двух художников знаменитых, чуждых соперничества: изобретателя и довершителя труда начатого,— и имя Басина в этом труде колоссальном стало бы рядом с именем Брюллова, и потомство указывало бы на них, как на людей, которые умели понимать друг друга, умели ценить искусство и служить ему и славе отечества.

Так ли поступил г. Басин? Если так, то честь ему, если нет,— то не мое дело произносить о нем решение. Потомство рассудит между ними вернее современников.

Если же Басин имел повеление дописать плафон, как он хочет и как сумеет, то ему нет причины желать иметь мнение Совета Академии художеств о том, что́ он сделал или сделает. К чему вводить членов Совета Академического в неприятное положение молчать или одобрять безусловно, не смея делать замечаний, не смея сказать, что они думают о том, что делает Басин?..

Если же члены Совета смеют делать замечания, смеют и произнести свое мнение о всяком труде, почему же они будут лишены этого права, когда их позовут смотреть труд Брюллова, доверенный Басиным?

Я не художник, например, но я много видел, много рассуждал, знаю теорию изящного вообще, помню как нельзя лучше творения величайших художников, и в числе этих творений и превосходнейшие плафоны.

Могу ли я судить или нет? Если могу судить,— то могу иметь мое мнение, могу сделать мои замечания, могу остаться при моем собственном мнении и тогда, когда все профессоры единогласно произнесут свое решение.

Имею ли я понятие об искусстве? Отвечаю смело: имею.

Чтобы быть художником, надобно им родиться и много учиться, чтобы быть знатоком и ценителем изящного, надобно также родиться не без способностей и видеть и судить и учиться надобно не мало!

Какие же замечания я теперь имею представить на то, что делает г. Басин?

Скажу, что он делает что может, а в некоторых даже местах делает и не то, что может, или лучше сказать, что мог бы!

Богородица, изображенная сидящею на престоле, издали мало делится от престола. Причина этому та, что эта фигура не довольно решительно очерчена, в белой одежде имеет тени в складках теплого цвета, тогда как и самый престол теплого цвета, и, наконец, что живопись этой фигуры не довольно сильна. Фигура теряется издали; у Брюллова же ни одна фигура не теряется, значит, способ или, лучше, приемы живописи его вернее рассчитаны по отдалению от глаза зрителя. Если же фигуры кончить для той высоты, на какой можно находиться при существующих лесах, то это неверный расчет. Фигуры Брюллова хорошему глазу видны ясно, даже с самого низу. Ангел, например, в белой драпировке делится хорошо, несмотря на темные тени в складках, оттого, что окружающие его тона предметов

тому помогают. Ангел в сине-голубой одежде[1] так неудовлетворителен оттого, что свет падает на него не массами, а раздробясь по складкам, и мельчит их. Драпировка ангела, что впереди баллюстрады, требует массы света более к низу ее для того, чтобы не сливаться с тонами баллюстрады.

Брюллов не думал писать свой плафон в роде Корреджио, у которого массы света или обливают совершенно целые группы, или, напротив, они в полутени, или вовсе в тени. Тем более необходимо толковать с Брюлловым,— он сладил бы! Это видно из того, что он сделал и знает и не будучи в церкви, что делать должно,— в том нет сомнения. Неугодно и это средство? Есть иное! Мы имеем весьма сведущего декоратора в г. Роллере. Почему не принять его г. Басину в помощь? Разве Роллер не помог бы Басину распятнать облака так, чтобы помочь фигурам и вызвать что нужно вперед, или отдалить что нужно назад. C'est le comble de l'ignorance que d'être orgueilleux![2] — сказал Фонтенель.

Где дело о славе отечества, там и самолюбие и себялюбие должны молчать.

Советоваться с величайшим художником не стыдно, а стыдно хорошему, отличному художнику сделать что-нибудь худо.

В Сен-Дженаро, церкви в Неаполе, есть плафон Ланфранка рядом с творениями Доменикино, которого работы перешли к нему. Ланфранк был сам по себе большой художник, но на его плафон смотреть больно после чудных Доменикиновых созданий. Отчего? Оттого что Ланфранк не хотел сообразоваться с живописью Доменикино, думал убить его творения силой живописи своего плафона, и кто только имеет чувство прекрасного, кто знает первые условия искусства, тотчас видит, что Ланфранк жестоко ошибся.

Уменье жить и быть помогает в жизни, но с гробом исчезает все наше земное. Остается на земле лишь то, что чисто, прекрасно, благородно, что совершенно во славу века, отечества...

Я сказал, что на душе. Более прибавить, пока мне нечего.

В. И. Григорович

1) Для руководства г. Басина Брюллов написал на бумаге масляными красками эскиз плафона, который отдал архитектору Монферрану.

2) Из документов, принадлежащих Исаакиевскому собору, мы знаем, что за украшение живописью этого собора, т. е. за исполнение

---

[1] Сине-голубая одежда, а света бело-желтые. Для чего? (Примечание *В. И. Григоровича*).

[2] Это верх невежества, чтобы быть гордым!

в куполе композиции, изображающей Богородицу в славе и святых, имена которых носили царствовавшие члены дома Романовых; за исполнение в парусах купола четырех евангелистов; за исполнение между окнама барабана купола двенадцати колоссальных фигур апостолов; за исполнение под барабаном, на поддерживающих его столбах, четырех картин, изображающих целование Иуды, истязание Христа, Спасителя перед Пилатом и несение креста, Брюллов должен был получить 120 000 руб. серебром.

Для Исаакиевского собора, до начатия в нем работ, Брюллов, кроме рисунков и эскизов, сделал шесть колоссальных картонов, изображавших шесть апостолов. Эти картоны, сделанные углем и мелом, находились на художественной выставке 1843 года. В следующем году Брюллов нарисовал углем и мелом три колоссальные картона, представлявшие: истязание Христа, Богородицу в славе и апостола Павла, и начал рисовать колоссальный картон, изображавший Христа перед Пилатом; исполнил цветными карандашами огромный картон, состоявший из фигур св. ап. Петра и Павла и из группы ангелов; пропачкал масляными красками в два тона колоссальный картон, представлявший апостола Иоанна, и подмалевал масляными красками две фигуры почти в настоящую величину, изображавшие св. евангелистов Матвея и Иоанна. Все эти произведения, за исключением картона, сделанного цветными карандашами и неоконченного картона, представлявшего Христа перед Пилатом, находились на художественной выставке 1845 года. Где находятся картоны, изображавшие апостолов, истязание Христа и Спасителя перед Пилатом, которые были отданы г. Басину,— я не знаю. Картоны, изображавшие Богородицу в славе и св. апостолов Петра и Павла с группою ангелов, были разрезаны на части самим Брюлловым, когда он начал расписывать купол. Некоторые куски этих картонов сохранялись прежде у А. О. Корицкого, а теперь находятся в Москве у г. Кокорева. В 1845 г. Брюллов подмалевал в барабане купола трех апостолов: св. Андрея, св. Иуду, св. Якова (названного в Академическом отчете апостолом Петром) ...Но так как через несколько дней после того, как они были подмалеваны, из-под краски начала выступать известь, то Брюллов не мог их окончить и начал расписывать купол.

За все работы, исполненные для Исаакиевского собора, Брюллов получил до своей болезни 15 000 руб. серебром. В 1847 г. он должен был просить комиссию, заведовавшую постройкой собора, передать его работы другому художнику и сказал, что был бы совершенно доволен, если бы за то, что он успел сделать, ему прибавили еще 5 000 руб. серебром. Комиссия решилась заменить Брюллова профессором Басиным, и в докладной записке уведомила государя, что Басин берется окончить работы Брюллова за 100 000 руб. серебром и что Брюл-

лов просит прибавить ему за сделанный в куполе подмалевок 5 000 руб. серебром. Государь, прочитав эту бумагу, велел сказать г. Басину, чтобы он сбавил цену. Басин согласился окончить купол за 80 000 руб. серебром.

Железнов, стр. 43

У нас в России многие любители предпочитают портрет И. А. Крылова всем портретам, исполненным Брюлловым, и говорят, что сам К. П. разделял это мнение. Если я не ошибаюсь, наши любители основывают свой приговор на словах Брюллова, которые он сказал при мне в конце 1848 года и которые я записал в тот же день. Вот они: «Право, этот портрет у меня очень недурно подготовлен; да, пожалуй, что лучше всех». Из этих слов, во-первых, очевидно, что Брюллов не сравнивает портрета Крылова со своими оконченными портретами, во-вторых, слова «Да, пожалуй» доказывают, что Брюллов, считая портрет Крылова одним из лучших своих подмалевков, не знал наверное, удалось ли ему подмалевать какой-нибудь портрет лучше... Наконец, если бы не оставалось никаких сомнений, что Брюллов предпочитал портрет Крылова всем своим портретам, то я бы сказал, что Брюллов мог ошибаться... Я, например, руководствуясь только моими личными, не проверенными на деле впечатлениями, почти убежден, что портрет Крылова не выдержит сравнения с портретом Лихонина... Заговорив о портрете Крылова, должен вам сознаться, что он, несмотря на свои неотъемлемые достоинства, делает мне большую досаду. Голова этого портрета, его одежда и фон были написаны в один сеанс, а на том месте, где должна была находиться рука, осталась незакрашенная холстина. Кажется, что необыкновенно удачное начало портрета должно было бы заставить художника позаботиться поскорее приписать к нему руку; но Брюллов не собрался этого сделать до самой смерти Крылова и потом, смеясь, говорил: «Крылов предсказал, что портрет, который я начал с него, никогда не будет окончен». По смерти Крылова К. П. велел сформовать для себя его руку и один из гипсовых ее слепков хранил в своей мастерской, но хранил как воспоминание о Крылове, а не для того, чтобы сделать из него какое-нибудь употребление. За несколько дней до отъезда Брюллова за границу Василий Алексеевич Перовский навестил его и изъявил желание купить портрет Крылова за тысячу руб. серебром. Так как Брюллов любил Перовского и никогда ни в чем не отказывал, то Перовский вручил К. П. ... [слово неразборчиво] полуимпериалов; он требовал, однако, чтобы Брюллов приписал к портрету руку или по крайней мере запачкал оставленный для нее пустой холст. Брюллов был тогда в припадке великодушия, непременно хотел сделать к[акое] н[ибудь] добро своему ученику Горецкому, поручал

его покровительству своих важных приятелей и сказал Перовскому: «Я сам по недостатку времени не в состоянии приписать Крылову руку и поручаю это дело Горецкому». Перовский и на это согласился. Горецкий смело приступил к исполнению поручения Брюллова, но не умел сделать ничего лучше, как скопировать на портрет без всякого изменения гипсовый слепок, сделанный с одеревяневшей руки покойника Крылова. Приписка Горецкого, которую необходимо стереть и заменить одноцветным пятном неопределенной формы, бросается в глаза и производит невероятно гадкое впечатление.

Железнов. Архив ГРМ.

Вот еще два случая, доказывающие, что Брюллов назначал за свои произведения очень умеренные цены. Когда Брюллов написал по заказу Ф. И. Прянишникова портрет А. Н. Голицына, находившийся на художественной выставке 1842 г., Ф. И. спросил Брюллова: «Что же я вам должен?» Брюллов отвечал: «Не дорого вам покажется, если я спрошу тысячу рублей?» — «Это мало», сказал Ф. И. «Ну полторы» — «Мало».— «Неужели две?» — «Две».— «Ну делайте как знаете».

В 1849 г., по окончании Брюлловым портрета Ф. И. Прянишникова, Ф. И. изъявил желание приобресть для своей галереи портрет самого Брюллова (написанный в апреле месяце 1848 г.) и картон, изображающий Христа в гробнице, и спросил его: «Что вы за них хотите?» Брюллов отвечал: «Вам не покажется дорого, если я за эти три вещи спрошу то, что вы мне дали за портрет Голицына?».

В конце 1848 года профессор барон Клодт, профессор Витали и академик Теребенев начали заниматься проектом памятника Крылову. Известный литератор Нестор Васильевич Кукольник, принимавший в Теребеневе большое участие, приехал к Брюллову и просил его одолжить Теребеневу портрет Крылова на три или на четыре дня. Брюллов согласился, и г. Кукольник увез портрет с собою. Это было последнее свидание Кукольника с Брюлловым. Прошла неделя, прошла другая, а Теребенев не возвращал Брюллову портрета. Брюллов начал подозревать, что Теребенев хотел завладеть портретом, говорил: «Если я не придумаю какой-нибудь уважительной причины, то должен буду сказать портрету тю-тю» и в письме действительно сказал, что требовал портрет потому, что обещал доставить его для копирования вел. кн. Екатерине Михайловне; Брюллов оканчивал письмо уверением, что впредь не будет доверять обещаниям русских литераторов. Теребенев немедленно возвратил Брюллову портрет и показал письмо Н. В. Кукольнику, который на другой же день приехал к Брюллову с объяснением, но Брюллов его не принял.

Железнов, стр. VII, 51

В конце 1848 г. Брюллов начал писать эскиз, который изображает сцену из новеллы Касти: «Диана и Эндимион». В свои именины, двенадцатого декабря, он очень усердно занимался этим эскизом и окончил в нем все, за исключением фигуры Эндимиона, написанной сразу, кажется, через два дня. Когда этот эскиз был окончен, И. К. Айвазовский сделал Брюллову свадебный визит и первый сказал ему: «Диана с Эндимионом» вам удались; я бы охотно приобрел их за тысячу рублей серебром».

Брюллов отвечал, что он никогда не берет денег со своих товарищей живописцев и дал Айвазовскому обещание написать для него другую картину. После Айвазовского, в два часа пополудни, к Брюллову пришел доктор Канцлер.

После Канцлера к Брюллову пришел герцог Лейхтенбергский с В. И. Григоровичем, чтобы взглянуть на его последний эскиз и узнать назначенную за него цену. Брюллов на вопрос герцога, как дорого он ценит свой эскиз, отвечал, что Айвазовский предлагал за него тысячу рублей серебром. Герцог нашел эту цену умеренной и отвечал, что за тысячу рублей серебром берет эскиз себе. Потом герцог сказал Брюллову, что великая княгиня Мария Николаевна просит его не уезжать за границу, не окончив «Бахчисарайского фонтана», и желает знать, что она должна заплатить за него.

— Ах,— воскликнул Брюллов, быстро обращаясь к герцогу,— великая княгиня так долго ожидала эту неудачную картину, что я буду очень доволен, если она согласится принять ее от меня в подарок.

Но по уходе герцога Брюллов, соображая кое-какие обстоятельства и сводя какие-то счеты, нашел, что ему не следовало делать подарка великой княгине.

— Разве Мария Николаевна бедная женщина и не может заплатить за картину,— спрашивал он, расхаживая взад и вперед по мастерской.

Он послал Лукашевича за Григоровичем, а Григорович на беду был дома и тотчас пришел к Брюллову, который сказал ему:

— Так как вы, Василий Иванович, завтра утром поедете к герцогу с докладом, то скажите ему, что я назначаю за «Бахчисарайский фонтан» пять тысяч рублей ассигнациями.

Григорович видимо был озадачен этим поручением, с удивлением посмотрел Карлу Павловичу в глаза, и не отвечая ему ни слова, пошел домой, полагая, вероятно, что Брюллов одумается.

Через несколько дней после этого Брюллов отправил в Мариинский дворец «Диану с Эндимионом» и «Бахчисарайский фонтан». К несчастью, накакануне отъезда царской фамилии в Москву, на освящение Большого кремлевского дворца, обе эти картины были воз-

вращены ему для того, чтобы он подписал на них свое имя. Исполнив это, Брюллов послал Лукашевича в контору Мариинского дворца узнать, оставила ли Мария Николаевна деньги за «Бахчисарайский фонтан»? Лукашевич вернулся к Брюллову с ответом, что герцог оставил ему тысячу рублей, но что Мария Николаевна денег ему не оставила. Тогда Брюллов выкинул одну из тех штук, которыми он иногда возмущал самых близких и преданных ему людей: он отправил в Мариинский дворец только «Диану с Эндимионом», а «Бахчисарайский фонтан» удержал у себя. Узнав это, по возвращении из Москвы, Мария Николаевна прислала Брюллову пять тысяч рублей ассигнациями с приказанием немедленно доставить ей «Бахчисарайский фонтан».

Трудно было бы оправдать этот поступок Брюллова, если бы сама Мария Николаевна не оправдала его. Вслед за «Бахчисарайским фонтаном» Брюллов послал Марии Николаевне в подарок свою огромную акварель, получившую название «Сладкие воды», и Мария Николаевна приняла ее...

Зимой, в 1848 году, государь Николай Павлович пожелал поставить монумент Крылову в летнем саду и для исполнения монумента приказал сделать эскизы трем скульпторам: Витали, барону Клодту и Теребеневу. Теребенев для исполнения своего эскиза через Н. В. Кукольника выпросил себе у Карла Брюллова на короткое время написанный им портрет Крылова, а Витали и Клодт при мне приходили к Брюллову, чтобы узнать, как, по его мнению, следовало представить Крылова. Брюллов отвечал обоим, что, по его мнению, Крылова следует представить со зверями и дать ему в руки металлическое зеркало, в котором бы каждый прохожий видел самого себя...

В тот день, как доктора позволили Брюллову встать с постели, он сел в вольтеровское кресло, стоявшее в его спальне против трюмо, потребовал мольберт, картон, палитру; наметил на картоне асфальтом свою голову и просил Корицкого приготовить к следующему утру палитру пожирнее. Он не был уверен, что сделает что-нибудь порядочное, а потому с вечера отдал приказание не пускать к нему на другой день никого до тех пор, пока он не окончит работы.

Впоследствии я узнал от самого Брюллова, что он употребил на исполнение своего портрета два часа. Брюллов очень не долго был похож на этот портрет. В начале июня месяца 1848 г. я уехал к отцу в деревню, где прожил до половины сентября. По возвращении в Петербург я немедленно побежал осведомиться о здоровье Брюллова и невольно остановился перед его портретом, который произвел на меня странное впечатление. Минутами я находил в нем большое сходство с оригиналом, но это сходство беспрестанно ускользало от меня

и заменялось чем-то чужим. В феврале месяце 1849 г. я не находил в Брюллове никакого сходства с портретом.

Железнов. «Живописное обозрение»

1849

15 февраля. По отношению г. председателя комиссии о построении Исаакиевского собора, коим просит поручить гг. членам Совета Академии освидетельствовать оконченную г-ном профессором Басиным живопись в своде большого купола Исаакиевского собора, во всем согласно последним эскизам профессора К. Брюллова; на каковом отношении его импер. выс-ва президент изволил положить следующую резолюцию:

Господа профессоры должны будут проверить, достаточно ли выполнил г-н Басин мысль, данную проектом, но должны воздержаться от распространения их суждений, как они исполнили бы эту картину. Определено: исполнить безотлагательно... для чего и оповестить гг. членов... чтобы собрались в Исаакиевском соборе для освидетельствования работ г. профессора Басина 21 числа сего февраля, в 12 часов дня.

Петров, ч. III, стр. 98. Извлечение из определений Совета АХ

В 1849 г. Брюллов, играя с учениками в бостон, заговорил о государе Николае Павловиче и сказал:

— Государь терпеть не может, чтобы ему в чем-нибудь отказывали. Как-то раз я возвратился домой очень поздно и нашел на столе бумагу от министра Двора, приказание явиться на другой день утром в Аничков дворец. Я нашел во дворце Бруни, Басина и Нефа. Государь позвал нас в свой кабинет, показал нам голову Христа Гверчино, без меры хвалил ее, говорил, что не видел лучшей головы Христа и хотел чтобы русские художники приняли ее за тип. Он взял меня под руку, подвел к картине и, подталкивая меня локтем, сказал:

— Как ты думаешь, не худо бы было написать с этой головы копию для Академии, чтобы молодые художники всегда имели ее перед глазами?

Эта голова никогда мне не нравилась по своему грубому, неблагородному характеру, и взяться копировать ее мне было противно. Я, шутя, отвечал государю:

— Ваше величество, я исполнил свой долг в отношении к молодым художникам, скопировал для них «Афинскую школу» и Доменикиновского «Иоанна»; пусть эту голову скопирует кто-нибудь другой. Государь с досадой бросил мою руку и сказал:

— Ведь вот он какой!

Железнов. «Живописное обозрение»

В 1849 г., тоже от самого Брюллова, я узнал, что в какой-то картинной галерее (у меня не записано, в какой именно, а не записывал я только то, что знал, как «Отче наш») он нашел много прекрасного и вдруг увидел портрет, написанный Веласкесом, который вышиб из его головы всю галерею и так понравился ему, что у него от зависти задрожали ноги...

Поступив в Академию художеств, я часто работал в залах, расположеных по третьей линии. Тогда в Брюлловском зале, у боковой его двери, ведущей в коридор, висела написанная на холсте, сплетенном из тесемок, копия с картины Рафаэля «Положение во гроб». Как-то вечером, в начале 1849 г., разговаривая с Брюлловым о Рафаэле, я сказал, что эта копия вероятно довольно верно передает оригинал.

— А кто писал эту копию? — спросил Брюллов.

Я отвечал:

— Не знаю, но заметил на ней, почти посредине ее, написанные золотом какие-то немецкие слова, вероятно, подпись копииста.

Брюллов засмеялся и сказал:

— Я написал эту копию.

Железнов. «Живописное обозрение»

Брюллов занимался не постоянно, иногда с довольно значительными перерывами, но если он принимался за работу, то просиживал целые дни и ночи. Его мастерскую посещало очень много публики; но во время, так сказать, вдохновения, когда он весь отдавался труду, Брюллов никого не пускал к себе из посторонних.

Ученики во всякое время могли приходить к Брюллову; он внимательно рассматривал их работы, давал дельные советы и указания, все объяснял с любовью. Вообще скажу, что Брюллов был великолепный профессор: многие талантливые ученики развились под его руководством.

Брюллов, может быть, больше, чем кто-либо другой, сознавал достоинство своих работ, но он никогда не отзывался дурно о чужих работах; в этих случаях он был как-то снисходителен, хотя делал каждой работе полную оценку.

Солнцев, стр. 631—632

По настоянию докторов профессор К. П. Брюллов должен отправиться непременно до вскрытия Невы на остров Св. Екатерины, находящийся под 27° южной широты (Бразильской империи), климат которого они считают лучшим и единственным на земном шаре для восстановления его здоровья. Брюллов должен непременно быть сопровождаем доктором. Профессор Здекауер рекомендует ему взять

с собою изъявившего свое согласие военного медика Линдемана, недавно окончившего курс в С.-Петербургской медицинской академии. Линдеман, как известный ботаник, член двух ботанических обществ, может оказать двоякую пользу, как для г. Брюллова, так и для наук. Г-н Брюллов должен будучи сделать весьма большие издержки для своего путешествия, почел бы величайшею милостью, если бы он мог быть уволен с сохранением содержания на год и если бы Линдеману оказано было пособие для его ученых занятий во время путешествия.

Состояние здоровья г. Брюллова не позволяет ему предпринять это путешествие одному, и потому он просит об увольнении двух желающих с ним ехать учеников его, Николая Лукашевича и Михаила Железнова. Февраль 1849.

Архив ГРМ. См. Лясковская, стр. 124

В 1849 г., сидя наедине с Брюлловым перед его «Осадой Пскова», я сожалел, что он не окончил этой картины и сказал, что из-за этого в публике ходят о нем досадные толки.

— Разве я этого не знаю? — отвечал Брюллов.— Поверни я монаха к пролому, и картина моя готова, но теперь мне уже нельзя за это взяться.

Я не решился спросить Брюллова, к которой из двух композиций относились его слова: к первой или ко второй.

Железнов. «Живописное обозрение»

Ю. В. Жадовская — К. П. Брюллову. 1 марта 1849. С.-Петербург

Я все надеялась увидеть еще раз, если не вас, то, по крайней мере, ваш двойник, ваш портрет у Ф. И. Прянишникова. К большому моему горю, я не нашла между картинами его вашего портрета. Мне сказали, что он находится у вас, в мастерской. Не позволите ли мне иметь несравненное удовольствие посмотреть на ваш портрет и... на вас. Последнего едва смею надеяться. Но надеюсь, что примите препровождаемое стихотворение с такою же благосклонностью, какой был порадован автор.

Ты знаешь ли, мой друг, — я видела Брюллова...
Как вспомню, веришь ли, заплакать я готова.
Так чувством сладостным душа во мне полна,
Так встречей с гением она потрясена!
Мне не забыть всю жизнь отрадной этой встречи,
Ни мастерской его, ни вдохновенной речи,
И все мне видится чудесных ряд картин
Да он, мечты своей и думы властелин.
Все образы ему доступны и покорны;
Все дышет, движется под кистью животворной.

Я видела его! Усталый и больной,
Он полон силою чудесною, святой,
Он полон светлого живого вдохновенья.
Я перед ним в немом стояла умиленьи.
Напрасно мой язык искал речей и слов:
Я только и могла твердить: Брюллов! Брюллов!

Архив Брюлловых, стр. 158

В мастерской Брюллова я видел Гоголя только один раз, вскоре по возвращении из Италии, в 1849 г. Гоголь пришел к Брюллову перед сумерками вместе с Бруни. До этого времени я никогда не видел Гоголя, но тотчас узнал его по литографии, сделанной, как я впоследствии убедился, с портрета, написанного Ивановым. Костюм Гоголя состоял из серых шароваров, из черного бархатного короткого сюртука и из небрежно повязанного на шею малинового шелкового платка, на котором лежал довольно широкий, ненакрахмаленный воротник рубашки. Неблагородство манер Гоголя сразу озадачило меня; в сравнении с портретом, показался мне молоденьким и свеженьким огурчиком. Гоголь и Брюллов поцеловались три раза накрест, как у нас все целуются в светлое воскресенье. Только что Брюллов пустился в расспросы о Риме, Лукашевич вызвал его в другую комнату, а Гоголь обратился ко мне с вопросом.

— Скажите, где портрет Жуковского?

Этот портрет был повернут к стене и заставлен другими холстами. Я его отыскал и показал Гоголю. Посмотрев на него, Гоголь сказал:

— Жуковский много постарел с тех пор, как К. П. его написал; но все-таки очень похож на свой портрет. Это лучший из портретов, написанных с Жуковского.

— О, это без сомнения,— подхватил Бруни и посмотрел на меня так, как будто хотел сказать: — Смотри же ты, непременно передай это Брюллову!..

Железнов. «Живописное обозрение»

М. А. Маркус — К. П. Брюллову. [*1849*]

Я постараюсь быть у вас сегодня утром, чтобы еще раз насладиться тем произведением[1] кисти и дружбы вашей, которое останется вечным памятником в моем семействе.

Вам сердцем преданный *Маркус*.

Архив Брюлловых, стр. 180

---

[1] Портрет М. А. Маркуса, написанный Брюлловым в 1848 г.

Е. П. Растопчина — К. П. Брюллову. 1849

Давно, уже страх быть докучливою борется во мне с неодолимым желанием прийти поклониться новому диву, совершающемуся под вашей кистью, почтенный Карл Павлович! И, наконец, по женскому обычаю любопытство превозмогает, и я покорнейше прошу вас о дозволении постучаться у вдохновенного приюта, где вы мыслите, творите и оживляете столь много прекрасного и чудного. Мы вас не задержим, не затрудним; дайте только взглянуть на «Осаду Пскова», подышать всем высоким, всем изящным, вас окружающим,— и мы с благодарностью и вечным воспоминанием скажем вам задушевное спасибо за несколько минут, у вас проведенных. Просящие — все люди, которых чувство и воображение сродни вашему таланту: Екатерина Андреевна Карамзина с семейством и я с моим мужем; к тому же наша общая очаровательница Полина Виардо поручила и завещала мне посмотреть на ее портрет, вами писанный. С живейшим желанием получить от вас отрадное слово, я остаюсь при моем искреннем восторженном удивлении к вам, ваша почитательница

Архив Брюлловых, стр. 193

Графиня Евдокия Растопчина

В это время К. П. Брюллов был болен, и я во время отпусков всегда заходил в его квартиру (в Академии) и с трепетом сердца и благоговением спрашивал у лакея о его здоровье.

Знакомый наш Устинов сообщал мне сведения о Брюллове, носил к нему мои рисунки и передал мне, что Брюллов находит, что глаз мой и рука верны, но что он желал бы видеть мои собственные сочинения, чтобы сказать что-либо положительное. Но, увы, я ничего еще не мог сочинять или, вернее, не мог без стыда кому-либо показать свои детские наброски. Они были писаны в дневнике, который я вел откровенно и добросовестно с 1847 года, но тщательно прятал от всех.

Однажды А. В. Устинов объявил, что говорил обо мне Брюллову, и что Брюллов просил его привести меня к нему...

С радостью и страхом отправился я к Брюллову с братом Алексеем и Устиновым. Брюллов лежал в постели, окруженный учениками и некоторыми профессорами, которых я не знал, да и из учеников не знал никого. Брюллов был худ и бледен. Он поздоровался с нами, поблагодарил меня за пожелание ему здоровья и начал расспрашивать: почему я хочу быть художником, сколько времени мне осталось до выпуска из Пажеского корпуса и пр. Он начал отговаривать меня от поступления в Академию, советовал не бросать учения, так как художнику все пригодится, и нет тех данных, которые ему не нужны... Он говорил о том, как труден путь, как упорно должен заниматься художник, садиться за работу с восходом солнца и кончать работу,

ложась спать. Надо начать рисовать с младенческого возраста, чтобы приучить руку передавать мысли и чувства, подобно тому, как скрипач передает пальцами на скрипке то, что чувствует. Он сам, Брюллов, рисуя с детства, не может до сего времени достигнуть того, чтобы работа его удовлетворяла, и таких случаев в своей жизни он помнит пять или шесть. «Что же предстоит начавшему учиться так поздно? Ему предстоит всю жизнь не быть удовлетворенным и никогда не высказать того, что ему хочется». Брюллов взял карандаш и чертил сравнительную анатомию животного и человека, говоря, что «вот и Клодт не учился анатомии человека, но, изучив хорошо лошадь, он легко понял и фигуру человека, и сделал ее прекрасно, не думая, что ему приведется делать голую человеческую фигуру. Надо знать все — и военные науки пригодятся. Кончайте ваше учение». При этом Брюллов, представляя мне идеал, каким художник должен быть, чтобы быть действительно художником, совершенно уничтожал самого себя и кончил вопросом: «Что ж, хотите быть художником?» Я подумал и задумался... «Хочу», сказал я твердо. Он протянул мне руку и благословил, конечно, словесно. После того, он говорил хорошо, долго, без перерывов и отдыха, и, наконец, сказал, совершенно утомленный: «Много у меня здесь (показав рукой на грудь) да говядина не позволяет...» Попросил пить и лег. Мы ушли в мастерскую; там стояли его картины: «Анна пророчица», «Св. Сергий», модель плафона Исаакиевского собора; лежали записные книжки с чертежами и карикатурами, рисованными им на себя и других, и тихо вышли. Брат Алексей, обратясь ко мне, сказал: «Если б я не знал, что живописец, я бы сказал, что слушал величайшего поэта»...

Жемчужников, стр. 64—65

За несколько дней до отъезда за границу, беседуя с Ф. А. Бруни, Карл Павлович, сказал:

— В Турине я со вниманием осматривал картинную галерею, пока не дошел до портрета молодого человека, облокотившегося на руку [1], написанного Веласкесом. Посмотрев на эту вещь, я мысленно поставил на ней первый нумер и после нея ничего больше смотреть не хотел.

Очень естественной симпатией Брюллова к живописи Веласкеса можно объяснить его антипатию к произведениям Деннера, которые он, по собственному его сознанию, посещая Эрмитаж, всегда проходил мимо.

— Поклонников Деннера,— говорил Брюллов,— я всегда прошу

---

[1] То есть до портрета испанского короля Филиппа IV. (Примечание *Железнова).*

не обижаться моими отзывами о нем, тем более, что я не браню его живописи, а говорю только, что меня от нее тошнит.

Однажды [у Глинки] за обедом разговор зашел о Брюллове, и кто-то сказал, что у него было сухое сердце.

— Некоторое время я думал то же самое,— отвечал Глинка,— но впоследствии я начал сомневаться в этом. Я часто сходился с Брюлловым и при нем у Кукольника сказал, что представить меня в карикатуре было невозможно. Брюллов слова мои замотал себе на ус и сделал на мои жесты ряд карикатур, которые задели меня за живое. Заметив это, Брюллов так зло стал преследовать меня своими карикатурами, что я совершенно охладел к нему. Но потом, когда его племянница выходила замуж, он приехал ко мне, просил меня съездить с ним к Вирту, выбрать для него фортепиано, и так хлопотал все хорошо придумать, чтобы подарок доставил племяннице удовольствие, что я невольно подверг сомнению его сухость сердца. Но вот что меня поразило и тронуло. По приезде из Испании я сделал Брюллову визит и просидел с ним довольно долго. При прощании Брюллов сказал мне: «Ну, я скоро уеду отсюда умирать и тебя, вероятно, более не увижу. Я часто досаждал тебе; но ты забудь это: я очень хорошо понимал, что из всех людей, которые здесь меня окружали, только ты один был мне брат по искусству». Я не выдержал, бросился ему на шею, и мы оба прослезились.

Оперы Мейербера Глинка уподоблял картинам, в которых все аксессуары до того выписаны, что убивают головы.

— Не думайте,— сказал он,— что я говорю это только на ушко моим приятелям; я заметил это самому Мейерберу, который сидел у меня на том самом месте, на котором вы теперь сидите. «Vous êtes difficélé» [1],— сказал мне Мейербер. Я ему отвечал, что через свои все требования я пропускаю самого себя и, стало быть, имею право пропускать через них и всех других композиторов.

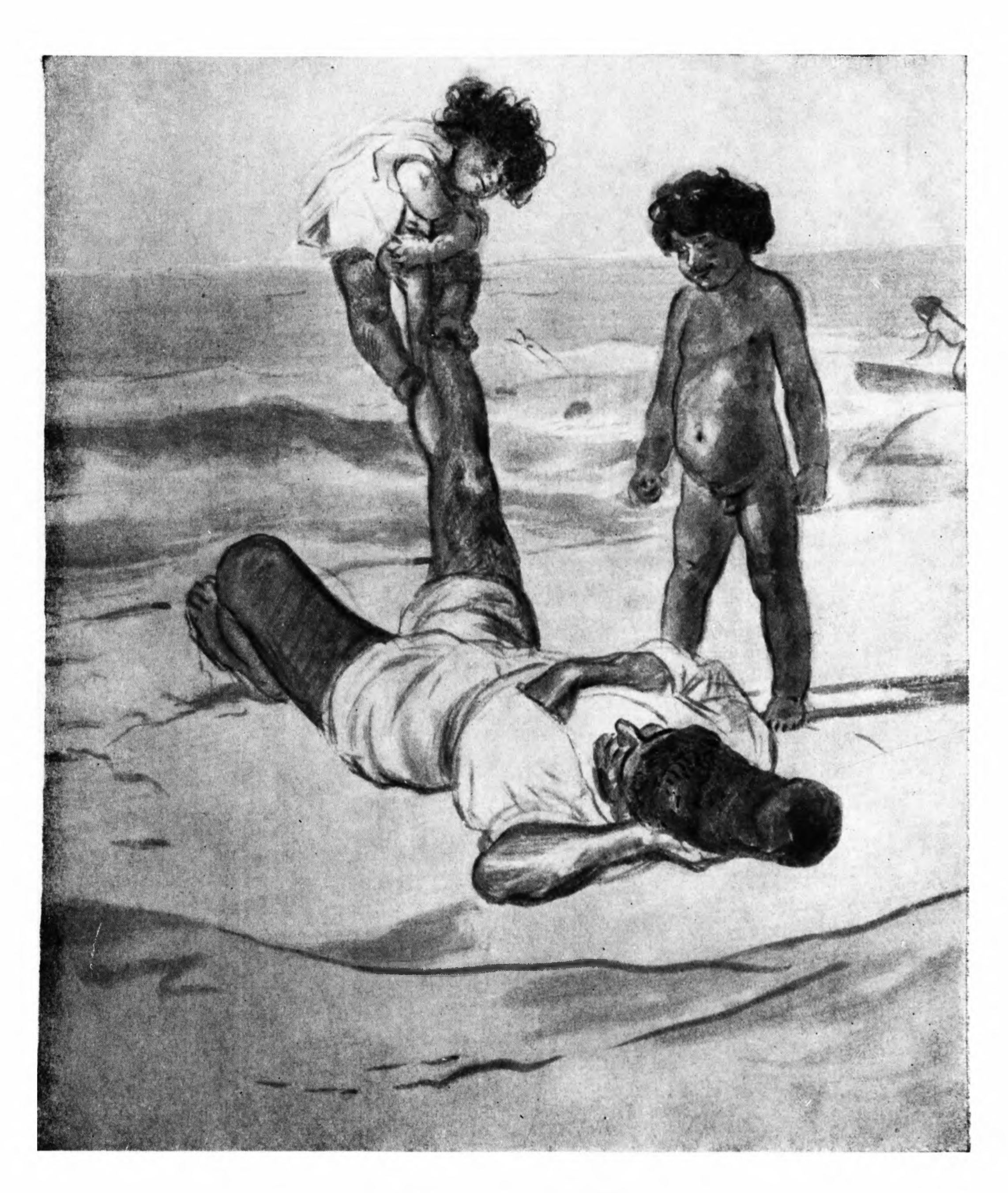
Об аксессуарах Брюллов сказал мне прекрасную вещь. Перед отъездом за границу, я заехал к нему проститься и застал его за работой; он писал портрет. Окончив голову, К. П. положил кисти, палитру и объявил, что портрет готов, тогда как аксессуары были совсем не кончены. Я не утерпел и брякнул: «Как тебе не стыдно, К. П., что ты никогда не оканчиваешь аксессуаров? Ведь это тебе ничего не стоит». «Эх, ты, Миша, этого не понимаешь? Я тебе сейчас покажу, почему я не оканчиваю аксессуаров»,— отвечал Брюллов. Он усадил на место господина, с которого писал портрет, велел мне сесть на свой стул и сказал: «Гляди на голову моего оригинала и заметь, насколько ты, не отрывая от нея глаз, видишь аксессуары,

---

[1] «На Вас не угодишь».



В полдень. 1852. ГТГ
Сепия. 22,5 × 19



Лаццарони и дети. 1852. ГТГ

Сепия. 22 × 18,5

потом посмотри на одну голову портрета,— и ты увидишь, что аксессуары у меня всегда окончены, настолько, насколько я их вижу, обращая внимание только на одну голову оригинала».

Железнов. «Живописное обозрение»

Александр Андреевич Фомин, живописец Герольдии и малярный мастер Адмиралтейства, был товарищем Брюллова по Академии. По возвращении Брюллова из-за границы, гг. Фомин и Андреев (другой товарищ К. П.) решились возобновить с ним знакомство и явились к нему в бальном костюме. Брюллов расхохотался, расцеловал их, осмеял их костюм и просил обращаться с ним по-старому. Уезжая за границу в 1849 году, Брюллов оставил Фомину на сохранение и свою квартиру и все находившиеся в ней вещи.

Доктор г. Канцлер отказался от денег, и вследствие этого Брюллов написал с него портрет, который был начат в октябре месяце 1848 г. и окончен утром 27 апреля 1849 г., т. е. в день отъезда Брюллова за границу.

Железнов, стр. 18—21

Грудной, овальный портрет доктора Канцлера, написанный на холсте. Высота 15 $^{1}/_{2}$ в., ширина 10 $^{6}/_{8}$ в. Он представляет... мужчину лет 40, в черепаховых очках, с довольно короткими темнорусыми волосами, разделенными пробором над правым виском и с бакенбардами, соединяющимися под подбородком. Доктор Канцлер показан почти фасом, с легким поворотом в левую сторону. Голова его облита светом, на шею надет черный шелковый галстук, украшенный большим бантом, из-под галстука торчат углы воротника рубашки, а на туловище сверх белой рубашки, закрывающей грудь, надеты черный бархатный жилет с отворотами, разбитый на клетки черными же шелковыми полосками, и черный фрак. Фон серый.

Железнов. Архив ГРМ





ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

апрель 1849 — июнь 1852

ИСПАНИЯ – ИТАЛИЯ

За обедом у фон Брина, узнав, что я ездил с Брюлловым на Мадейру, Гоголь осведомился, не утратил ли Карл Павлович в болезни способности сочно выражаться. Я отвечал, что не утратил и сохранил прежнюю энергию; а кстати спросил Гоголя, что заставило его сделать этот вопрос?

— Да, так,— отвечал Гоголь,— жаль было бы, если бы он утратил этот дар. Один из наших хороших живописцев, которого я не назову, при мне показывал Брюллову свою картину и просил его сказать о ней свое мнение. Картина была в самом деле хороша, и Брюллов хвалил ее, но автору этого было мало: ему нужны были не похвалы Брюллова, а его замечания. Брюллов долго отделывался от замечаний и говорил: «Что же вам сказать? Картина, по-моему, право хороша»; но потом он быстро встал с места, глаза у него заблестели, и он сказал: «Ну, если уже вы непременно хотите замечаний, то знайте, что всю вашу картину, от одного конца до другого, надо бы было протрогать Паганиниевским смычком».

Железнов. «Живописное обозрение»

К. П. Брюллов — князю П. Р. Багратиону. 1850. Roma и я дома.

Посылаю вам два рисунка, представляющие процессию в Барселоне...

Архив Брюлловых, стр. 120

Перед отъездом в Лиссабон, гуляя с Брюлловым по берегу, ... я упрекнул его за то, что он не окончил этого портрета. Брюллов отвечал: «Я тут не совсем виноват. Струговщиков всегда готов был сидеть, когда мне не хотелось работать, а когда я расположен был его писать, он не хотел сидеть».
Железнов. Архив ГРМ.

К. П. Брюллов — А. А. Фомину (1850)

Пожалуйста, подробнее опиши мне все касательно моей квартиры; до меня дошли слухи, будто бы некоторые из моих вещей разобраны, как-то: фортепиано, орган и разные прочие...
Архив Брюлловых, стр. 121

А. П. Брюллов — К. П. Брюллову. 26 января 1850. С.-Петербург.

Я не видал еще твоего портрета герцога Лейхтенбергского, о котором здесь говорят с восторгом, но на днях увижу.
Архив Брюлловых, стр. 122

Вы знаете, что он всегда бросал после одного или двух сеансов портреты людей, которые ему не нравились. Помните ли портрет одной русской, которую все привыкли считать красавицей, и который он бросил потому, что находил, что у нее в лице есть что-то кислое. Про этого же путешественника он говорил, что он не станет делать его портрета потому, что у него лицо какое-то дождевое.
Железнов. Архив ГРМ.

П. А. Федотов — М. П. Погодину. 19 мая 1850.

Милостивый государь, Михаил Петрович!

Извольте получить ответ на ваш вопрос. Перед тем, как представил я первые картины в Академию, я так давно не бывал у Брюллова, что и не видал, как он захворал и как дошел до отчаянного положения, в каком его находили и каким я сам нашел его, когда по его зову явился к нему с Баскаковым. Худой, бледный, мрачный, сидел он в вольтере; перед ним на полу приставленные к стульям мои две картины: «Кавалер» и «Разборчивая невеста». «Что вас давно не видно?» — был первый вопрос Брюллова. Разумеется, я отвечал, что не смел беспокоить его в болезни. «Напротив,— продолжал он,— ваши картины доставили мне большое удовольствие, а стало быть — и облегчение. И поздравляю вас, я от вас ждал, всегда ждал, но вы меня обогнали... Отчего же вы пропали-то? Никогда ничего не показывали?» Я отвечал: «Недостало смелости явиться на страшный суд тогда, так как еще мало учился и никого еще не копировал». «Это-то, что не копировали,— и счастье ваше. Вы смотрите на натуру

своим глазом. Кто копирует, тот, веруя в оригинал, им поверяет после натуру и не скоро очистит свой глаз от предрассудка, от манерности». Я отвечал, что я еще очень слаб в рисунке. Он ответил «Центральная линия движения у вас везде верна, а остальное придет. Продолжайте с богом, как начали».

Заметив, что картина «Кавалер» сочинена немного тесно, советовал повторить ее не в вышину, как она есть, а в ширину. Советовал не слишком увлекаться сложностью гогартовскою: «У него карикатура, а у вас, говорил он, натура». Потом, через несколько времени, когда я принес ему начатую картину «Женитьба майора», он чрезвычайно был доволен и, когда я говорил, что не в силах по деньгам окончить, он настоял, чтобы мне Академия выпросила у президента пособие. И когда я окончил, он потом весьма в лестных выражениях относился обо мне со всеми.

Наконец, в одной из последних бесед, где я рассказывал ему разные подсмотренные на кладбищенских гуляниях случайности, и когда он начал припоминать все, что видал везде в этом роде за границей и дома, решил словами: «Вы будете от меня анафеме преданы, как вы этого не напишете. Только шире — шире, не вдаваясь в миниатюрность».

Конечно, много всего им сказанного я слыхал, да то не относится лично для меня.

Я взял билет в почтовой карете на 26 число. Постараюсь заехать поблагодарить в лице вашем всю грамотную Москву за ласковый прием.

С истинным уважением. Готовый к услугам П. Федотов

Федотов, стр. 129

А. Н. Демидов — К. П. Брюллову. 16 августа 1850. San Donato

Дорогой Брюллов! Я узнал о вашем приезде в Рим, и будучи в таком сравнительно близком соседстве, что, кажется, мне стоит только протянуть свою руку, чтобы встретить вашу,— я хотел бы одним из первых приветствовать вас как старого друга. Это право, право называться старым другом, вполне законно: вспомните только то время, когда 22 года тому назад вы стяжали себе известность в мире художников «Последним днем Помпеи» — картиной, которая тогда была одной из моих радостей и в то же время по сию пору — одним из больных моих воспоминаний и угрызений совести...

Я очень часто сожалел, мой дорогой Брюллов, что патриотизм мой (кстати сказать, настолько же мало вознагражденный, как и оцененный) внушил мне мысль расстаться с этим прекрасным произведением искусства, которого недостает для украшения San Donato. Не имея возможности ни вернуть прошлого, ни требовать от вас

(новой) великой страницы в истории, я хотел бы лишь воспользоваться вашим пребыванием здесь (т. е. в Риме), чтобы попросить вас об одном одолжении, которое меня весьма тронуло бы. Почти четверть века прошло с тех пор, как вы сделали с меня один набросок: как сейчас вижу себя верхом, в лесном уголку, в сопровождении борзой собаки! Вы не можете себе представить, с каким удовольствием увидел бы я этот портрет доконченным, понятно, с помощью ваших воспоминаний. Ведь никакое чудо не в состоянии возвратить нам хотя бы лишь на четверть часа признаков молодости, бывших у нас 22 года тому назад!

Итак, скажите мне, мой милый Брюллов, согласны ли вы докончить этот набросок и дать мне мой портрет (в моем далеком прошлом), на котором я изображен в национальном костюме; последний, конечно, не изменился. Если бы вас посетило на то благое вдохновение, то я попросил бы вас удержать его на мгновение, ибо я уже делаю все необходимые приготовления к своему скорому отъезду на родину, а затем в Сибирь. Было бы нерассудительно начинать другой портрет, относящийся к эпохе, бывшей 20 лет назад.

Архив Брюлловых, стр. 153. Подлинник на французском языке.

К. П. Брюллов — В. И. Григоровичу. Сентябрь 1850. Roma

Я сделал рисунок одной даме, представляющий Рим в виде старой седой женщины, облокотившейся на руку; на коленях бременящий ее шлем, щит с буквами S. P. Q. R. свалился с левой ее руки; в ногах — обломанная мраморная волчица с Ромулом и Рем[ом]. Но ее защитники еще охраняют ее: это — Микель Анджело, держащий рисунок, на коем начерчена капелла Sicstina[1], а по левую — Рафаэль со своими рисунками Ватикана; сзади их видны тени цезарей: Тита, Траяна, Марка Аврелия и прочих; вдали — неоцененные остатки древности и купол Петра.

Архив Брюлловых, стр. 124

Одна петербургская дама, узнав, что Брюллов очень интересовался видеть Лермонтова, вздумала сделать ему удовольствие, познакомить его с Михаилом Юрьевичем у себя за обедом. Первое свидание этих двух знаменитостей было последним. Физиономия поэта произвела на Брюллова глубоко неприятное впечатление, которое осталось в нем на всю жизнь и временами довольно часто мешало ему восторгаться стихотворениями Лермонтова. Как-то раз на острове Мадейра, рассуждая о том, что семейная жизнь, созданная христианством, в идее полна поэзии, а на деле что попало, Брюллов вспомнил стихи

[1] Сикстинская.

Лермонтова: «Любить..., но кого же?... на время — не стоит труда, а вечно — любить невозможно», и вдруг, переменив разговор, сказал: «Физиономия Лермонтова заслоняет мне его талант. Я, как художник, всегда прилежно следил за проявлением способностей в чертах лица человека; но в Лермонтове я ничего не нашел».
Железнов. Архив ГРМ.

А. А. Иванов — Ф. А. Моллеру. 20 октября 1850. Альбано

К. П. Брюлло в Риме оканчивает портрет Демидова. Он сильно жалуется брату, что никто о его вещах ничего ему не говорит.
Иванов, стр. 381

Академия произвела на меня особого рода впечатление, какое испытываешь, попав после долгих ожиданий в дом к любимому человеку, а его-то тут и нет. Все есть, все на месте, все говорит о нем, а его, самого дорогого, нет. Я стремился из провинции сюда, чтобы увидать этого удивительного человека — Брюллова. Я его никогда не видал, я не видал ни одного его произведения, но то, что я слышал о нем, о его картине, меня неудержимо тянуло сюда — в эту Академию, где он работал, где он учил. Его я не застал. Картину «Помпею» увидал. Месяцы, чуть не годы, я ничего не мог видеть: все заслоняла собой «Помпея». Среди товарищей, натурщиков, я встретил ту же особенную любовь к нему.

Он еще был жив, но мы чувствовали, что он не вернется к нам. Огромный запас анекдотов, рассказов о нем, его изречения, его замечания — как рисовать, как писать, как сочинять, что значит рисовать, что такое искусство — все это питало нас во время наших поисков на новом пути, им завещанном нам, по которому мы все, его ученики по духу, за ним бежали. Когда он был еще в Академии, его окружали, наравне с учениками Академии, люди общества: Федотов — военный, первый жанрист отечественных нравов — шел за ним. То же было и без него. Огромная масса учеников Академии была разношерстная масса; большинство — податных сословий. Тут были монахи, солдаты военных поселений, прикомандированные к Академии. Один солдат — за то, что вырезал хорошо орла из дерева для офицерского театра; другой — за то, что хорошо раскрасил лафет и повозки. Были тут и любители, не ученики, всякого звания, люди со всех концов обширной России, не исключая и Сибири. Слава Брюллова проникла и туда. После его смерти Академия оставалась, как была. Вероятно, кто-нибудь для порядка занял место Брюллова. Но значение как руководительница в искусстве она потеряла. Право руководительства перешло к тем, кто жил духом этого дорогого учителя. Этим только можно объяснить то значение,

какое имели на учеников, в смысле учения, его любимые натурщики, оба мужики: Тарас — Ярославской губернии, Василий — Вологодской...

Тарас натурщик сегодня рассказывал... «для «Распятия» Карл Павлович позвал меня, и велит стать. Ну, я, разумеется, стал, как следует. Ведь Карл Павлович, понимаете? В полчаса готов торс в два тона. Я и спрашиваю: «Зачем в два тона, а не красками?» — «Для картины, говорит, это главное. Тон ведь картины свой, а не тот, что здесь, а движение и верный рисунок в полчаса дай бог схватить». ...Верно, верно, ведь, а мы этого не знали и мучились, мучились, все хочешь поймать, все разом, и ничего не поймаешь.

Карл Павлович сочинял так, чтобы не перемарывать фигуры, чертил каркасами линии торса, плеч, рук и ног; одна минута — и фигура назначена в своем движении; не так — он быстро каркас перерисовывал, а потом обводил тело — и сочинение готово. А вот, говорят, французы — те делают так: накидают разных красок на холст, да другой холст приложат, и давай натирать: краски расплющиваются, делают разводы; тогда открой, и по случайной форме подбирай сюжет.— Вот вздор! Это чепуха! Как же — прежде сюжет, а потом форма? От сюжета и форма!...

Меня выручил опять К. П. Брюллов. Товарищ позвал меня после класса посмотреть неоконченный портрет, доставшийся по смерти Карла Павловича Брюллова брату его Федору. Я побежал смотреть, и как сейчас вижу и чувствую то же, что в ту минуту. Прелестная женщина, графиня Самойлова в маскараде, в причудливом костюме, отошла в сторону залы, чтобы отдохнуть от маски; красивой обнаженной рукой скинула маску и опустила руку. Лицо пышет — жарко. Она оперлась на плечо девушки-подростка в ярко-желтом костюме. Эта опущенная рука мне все сказала: она была только проложена в один раз — я все понял сразу: все, все раскрылось, я сам вздохнул, как Самойлова. Жду утра, бегу в класс и сразу подмалевываю весь этюд. Кто-то из товарищей сзади подошел и сострил: «Ого! настоящий Брюллов».

Брюллов, зная старых мастеров лучше всех, что и доказал своей копией с «Афинской школы» Рафаэля и копией с «Иоанна Богослова» Доменикино, первый из русских художников поставил выше всего натуру. Идеал его была натура, оттого он в своих разнообразных произведениях достиг полной иллюзии действительности. Этот поворот к натуре, к правде и был так плодотворен в последующих художниках, составляющих его школу. В этом освобождении заключается возможность своего народного и свободного искусства.

Он ввел у нас живой рисунок, т. е. поглощение всех частей общей формой. В этой общей форме могло проявиться живое движение ха-

рактера фигуры. Этого прежде не было. Он ввел также у нас рельеф, тесно связанный с рисунком. Предметы стали отделяться от фона. Он внес необходимый свет, принадлежащий картине. Это оживило фон и сделало его отсутствующим, как в природе. Изучая непрестанно натуру, он уничтожил единую манеру. Для каждой натуры он вызывал новую, ей подходящую манеру, это дало ценность разнообразию приема. Он потребовал полное изучение всего, что может войти в картину...

Н. Н. Ге, стр. 48—59

1851

П. Р. Багратион — К. П. Брюллову. 14 марта 1851. С.-Петербург.

На днях у нас открывается новая выставка художественных произведений и редких вещей, принадлежащих частным лицам. Ваших картин множество. Давыдов прислал вашу «Светлану», Д. Е. Бенардаки — «Образ св. Анны». П. К. Ферзен, Прянишников и многие другие лица, счастливцы, обладающие произведениями великого maestro, спешили пощеголять ими. Тут даже «Ромул и Рем», давно вами писанная картина, задаток высокой будущности, не говоря о портретах X. А. Бека, А. Н. Струговщикова и многих других, украшающих русскую залу.

Часто бываю я у Фомина, редко застаю его дома, но всегда просиживаю более часа перед «Осадой Пскова» и неоконченными картонами графини Самойловой, Меллер-Закомельской и Шишмаревых. Эти часы — часы величайшего наслаждения. Я сажусь на старую вашу красную оттоманку и воображаю те минуты, когда вы на этом самом месте задумывали высокую думу и передавали ее векам. Фомин позволил мне снять копию с портрета вашего, сделанного Каневским, и тем много одолжил меня. Все в квартире вашей исправно. Все вещи спрятаны в особую комнату и запечатаны. В мастерской только портреты, о которых я говорил уже, «Осада Пскова» и плащаница, писанная, как мне говорил Фомин, каким-то монахом Сергиевского монастыря и вами поправленная. Портрет вел. кн. Александры Николаевны висит в гостиной Фомина. Огромный орган — в мастерской, где также находится бюст Пушкина вызолоченный, на камине — Кукольник. У окна электрическая машина и на полках несколько алебастровых коров, верблюдов, лошадей, маски Наполеона и Пушкина. Вы видите, что я подробно изучил квартиру вашу. Скажу даже, что на стене возле полок рукою вашей написано мелом: «в 8 лет сожгли 207.800 человек» и еще несколько цифр внизу. Теперь я, как член комитета выставки, бываю каждый день в Академии

и захожу всякий раз в квартиру вашу, как влюбленный, чтоб подышать воздухом ее.

Архив Брюлловых, стр. 130—132

К. П. Брюллов — Ф. П. Толстому. 2 июля 1851. Мансиано.

Ваше сиятельство, милостивый государь, граф Федор Петрович! Вследствие вашего письма от 2 июня с предписанием господина президента, спешу отвечать вашему сиятельству с первою почтою, препровождая при сем письмо к г. (А. А.) Фомину, в котором прошу его разместить куда следует вещи, находящиеся в моей мастерской или комнате, назначенной для вашего кабинета.

Архив Брюлловых, стр. 126—127

Однажды в Риме, у Титтони, когда я в ожидании обеда рассматривал эскизно набросанную Брюлловым фигуру кающейся Магдалины, Титтони сказал мне:

— Я всегда одобрял русский обычай держать в каждой комнате изображение какого-нибудь святого и хотел, чтобы Брюллов для моего кабинета написал головку мадонны. «Ты меня смешишь, — отвечал Брюллов. — Я просидел всю жизнь по горло в грязи, а ты говоришь мне: пиши идеал чистоты и непорочности. Я его не понимаю! Если тебе нужна кающаяся Магдалина, то я могу написать ее». На другой день после нашего разговора Брюллов написал этот эскиз...

В последнее время жизни Брюллов работал очень много, но почти все свои рисунки бросал в чуланчик, где по мере надобности рвал их. В своей большой квартире, за стеклом и в рамках, Титтони сохранял очень много рисунков Брюллова, отысканных в чуланчике после его смерти.

Степанов в своих записках говорит, что Глинка и Брюллов не любили друг друга. Я думаю, что в словах Степанова только половина правды. Хотя Глинка при мне всегда с уважением говорил о таланте Брюллова и ценил его ум, однако не мог скрыть, что не жаловал его. Что касается до Брюллова, то он, по своему желчному характеру, часто зло подсмеивался над Глинкой, но любил его, всегда хорошо отзывался о нем...

Железнов. «Живописное обозрение»

К. П. Брюллов — А. А. Фомину. 2 июля 1851. Мансиано.

Любезнейший Александр Андреевич! Я получил предписание от вице-президента очистить для его кабинета мою мастерскую, почему и прошу тебя поспешить перемещением всех вещей, в ней находящихся, в другие комнаты, т. е. картину неоконченную «Псков» свернуть, также и другие портреты: г-жи Самойловой, Шишмаревых и

проч. и уложить их наверх в кухне, которая находится против моей квартиры через коридор; орган и стулья и пьедестал с Пушкинским бюстом поместятся удобно в других комнатах. Если же тебе покажется слишком тесно оставаться в остальных комнатах и ты вздумаешь перебраться в свой домик, то прошу тебя перевезти все мои мебели и картины и вещи, как то: ящики с оружием и прочие, запечатанные, сохраняя целость печатей. Мебелью можешь пользоваться как твоей собственностью, картин же не раздавать никому и даже не показывать и держать их свернутыми; я надеюсь, что у тебя в милом доме найдется место для всего моего хлама.

Архив Брюлловых, стр. 127

А. А. Козлов — К. П. Брюллову. 29 сентября 1851. С.-Петербург.

В залах Нового Эрмитажа (так приказано его называть) для произведений русской школы находятся две небольшие, неудобно освещенные залы, в одной из них помещена ваша «Помпея» (т. е. «Последний день Помпеи»), а подле нее «Медный Змий» (Ф. А. Бруни), небольшой промежуток занят картиной «Моление о чаше» (Ф. А. Бруни), что весьма некстати. Обе картины Бруни усердно покрыты лачком, а ваш chef d'oeuvre и не собрались помыть и поколить на новосельи; но по пословице: золото чистое и в грязи золото; впрочем, вероятно, когда-нибудь соберутся и ее покрыть лаком... Налитографировал я и издал вашу «Диану и Сатира», «Спасителя во гробе», затем пойдет «Ангел молитвы». «Диану» мне сначала цензура запретила, а потом, при усиленных искательствах... дозволила, но с уговором — не выставлять в окна магазинов, что очень жаль; так что я от «Дианы» терплю убыток. От «Спасителя» и от «Ангела», и от вас ожидаю помощи, последнее обстоятельство объясняется далее. Когда «Ангел» будет готов, то все три эстампа пришлю вам на рецензию. Как бы ни было хорошо сделано, а все-таки наши изящные картины, эстампы идут плохо, кроме народных картин, с подписями и без оных.

Касательно вашей «Осады Пскова» я по дозволению вашему сделал контур с нее и остановился, потому что, сообразивши дело точнее, увидел, что мне нужно сделать с картины копию масляными красками, а потом уже эстамп. И вследствие-то сего смею вам снова выразить мою всепокорнейшую просьбу о дозволении снять мне копию с вашей «Осады Пскова» и литографировать с нее и акватинтом. Сделайте милость, облагодетельствуйте же сим дозволением почитающего вас А. Козлова... и не замедляйте этим решением; мне теперь было бы удобно приняться за это дело, ибо покуда есть деньги. Картина, хотя и недокончена, но для эстампа в небольшом виде она до-

статочно и совершенно выполнена. Вашим дозволением вы мне дадите возможность продолжать издание ваших и других русских картин и тем поспособствуете известности их по нашей огромной России и за границей.

Чуть было не забыл: я издал еще две литографии с ваших акварельных рисунков, находящихся у графа (П. К.) Ферзена: «Свидание» и «Исповедь». Этими рисунками я начал (приводить в исполнение) идею издания вашего альбома: я думаю постепенно собрать, по возможности, если не все, то многие ваши акварели и, налитографировав, таким образом, составить дивный и разнообразный по содержанию альбом. Очень было бы хорошо, если бы вы потрудились мне написать, сколько вы помните, названия ваших рисунков и у кого они находятся; это указание ваше мне очень пособило бы и ускорило мое предприятие к постепенному исполнению...

Архив Брюлловых, стр. 169—171

А. Н. Демидов — К. П. Брюллову. 8 октября 1851. Сан-Донато.

Милостивый государь, Карл Павлович! Получив на днях известие, что ваше здоровье позволяет вам, наконец, возвратиться в Рим и что вы имеете намерение заняться окончанием моего портрета, спешу просить вас не оставить без исполнения этого намерения вашего: я наполнен нетерпением увидеть окончательно это произведение ваше, которое, кажется, займет такое важное место в ряду всего того, что вами сделано. По получении от вас этого портрета он останется несколько времени у меня в Сан-Донато, а потом я намерен послать его на парижскую выставку, которая скоро откроется, а потом на постоянную венскую, после чего я предложу Иордану сделать с него большую гравюру. Мне кажется, что ни с одной из ваших картин не сделано еще гравюр: есть несколько больше или меньше дурных литографий — вот и все, а давно бы, кажется, пора было позаботиться о том, чтоб ваши вещи были у всех в руках. Я буду считать себя очень счастливым, если мой пример будет полезен и для других. Почти 20 лет тому назад в Париже была на выставке ваша «Помпея», которую вы сделали для меня во время первого вашего путешествия в Италию; мне приятно послать нынче, опять в Париж, картину нынешней вашей манеры, тоже написанную для меня опять в Италии, только 20 почти лет спустя; — эта мысль мне приятна, потому что, помня тогдашнее всеобщее единогласное суждение, я могу с особенным только наслаждением ожидать нынешнего приговора Европы, в котором я заранее уверен и который тем больше увеличивает мое нетерпение узнать картину эту оконченною.

Архив Брюлловых, стр. 154—155

Брюллов, уезжая за границу, очень хорошо знал безнадежность своего положения и сказал моему отцу: «Я жил так, чтобы прожить на свете только 40 лет. Вместо 40 лет я прожил 50 лет, следовательно, украл у вечности 10 лет и не имею права жаловаться на судьбу. Мою жизнь можно уподобить свече, которую жгли с двух концов и посередине держали калеными клещами». За границей Брюллов пренебрегал советами и предписаниями докторов и не берегся.

Из Кадикса Брюллов отправился в Барселону, где написал портреты певца Роверы и жены его, или подруги, выказывающие страшный упадок его сил.

Перед отъездом в Мансиано, разговаривая с доктором Тавацци, предлагавшим ему какие-то лекарства, Брюллов сказал: «Я скоро умру». — «Почему вы так думаете?» — спросил Тавацци — «Потому, — отвечал Брюллов, — что доктор Здекауер, который лечил меня в Петербурге и которому я очень верю, сказал мне откровенно, что с моей болезнью я не проживу более пяти лет; а в этом году оканчивается определенный им срок». Брюллов, действительно, умер через несколько недель после этого разговора.

Отношение от 14/26 июня 1852 г., полученное товарищем министра иностранных дел из Рима от русского посланника

С искренним сожалением имею честь уведомить в. прев-во о кончине знаменитого нашего художника, профессора живописи К. П. Брюллова, последовавшей 11/23 сего июня, в местечке Манциано, в 30 милях от Рима, куда он недавно отправился для пользования тамошними минеральными водами, коими с успехом пользовался и в прошлом году. Хотя с самого прибытия его в Рим, в 1850 году, г. Брюллов более или менее страдал давнишней болезнью сердца (род аневризма), но не менее того кончина его была так скоропостижна, что он был в тот день с утра на ногах, обедал по обыкновению, как вдруг сделался с ним припадок удушья, и часа через три он испустил дух, в совершенной памяти, прежде нежели прибыл доктор, за коим послали в ближний город. По распоряжению Миссии, тело перевезено было в Рим и сего дня похоронено по обрядам протестантской церкви, к коей принадлежал покойный, на здешнем протестантском кладбище. Все пребывающие здесь русские художники, в том числе и случайно находящийся ныне в Риме достойный сотоварищ покойного, директор Эрмитажной галереи, профессор Бруни, а равно и некоторые иностранные артисты присутствовали с членами Миссии при сей печальной церемонии, дабы отдать последний долг великому художнику, коим гордилось живописное сословие в Рос-

сии и который справедливо приобрел громкую известность во всей Европе.

Долгом поставляя себе без замедления довести до сведения в. прев-ва о столь чувствительной потере для отечественных изящных художеств, не премину по исполнении всех зависящих от Миссии распоряжений касательно описи оставшегося после покойного г. Брюллова имущества всякого рода, как-то: пожитков, рисунков, бумаг и довольно значительной суммы денег банковыми билетами и векселями, представить о том подробный отчет на усмотрение ваше, милостивый государь, по принадлежности; о пересылке же имущества в Россию, а равно и о сооружении ему приличного памятника в Риме, где знаменитый наш соотечественник получил первое образование к прославленному им поприщу, Миссия будет ожидать дальнейших предписаний начальства.

Железнов, стр. 23, 33

ПОСЛЕДНИЕ ДНИ К. П. БРЮЛЛОВА И ОСТАВШИЕСЯ В РИМЕ ПОСЛЕ НЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(Из письма к редактору «Отечественных записок»). 31 июля (12 августа) 1852. Неаполь.

Теперь буду говорить вам про Брюллова и последнее время его в Риме. Начиная с прошлого года, чем больше я приближался к Риму, тем больше встречал русских, которые могли рассказать мне про Брюллова и его болезнь; но все эти известия, столько меня интересовавшие, были все самые противоположные; то болезнь его становилась все труднее и решительнее, и он, совершенно истощенный, изнеможенный ею, не мог ничего делать; то опять слышал я, что ему гораздо лучше, что он снова работает, замышляя новые проекты, новые чудеса. Но когда в нынешнем мае приехал я в Рим, я узнал настоящее положение Брюллова: ему было так худо, болезнь пошла такими быстрыми шагами к концу, что доктора давали ему едва несколько месяцев жизни. Печальные предсказания эти сбылись скорее, чем все ожидали: Брюллов умер 23 июня, задушенный хлынувшей ему из сердца в горло кровью, вдруг, неожиданно, когда все последние дни, казалось, ему было гораздо лучше, и страшный судорожный кашель, второй год не покидавший его, оставил его, дал ему, наконец, свободно дышать.

Очень трудная болезнь продержала меня долго в постели в это самое время; я не мог даже быть на похоронах Брюлловских, — а что бы я дал, чтоб увидать его еще раз, хотя бы мертвого! Мне показывали потом два портрета его: один на холсте, другой гипсовый, оба сделанные итальянскими художниками: первый — римским живописцем Корниенти, второй — скульптором Страцци; первый —

при жизни еще Брюллова, второй — после смерти, как он лежал в постели своей. Все итальянцы уверяли меня, что оба портрета, и с живого и с мертвого Брюллова, сделаны точь-в-точь так, как он был; я твердо помнил, каким я прежде его знал, согласен был много отдать отнимающей и переменяющей болезни, и все-таки не находил я в этих портретах того Брюллова, которого мы знали. Одно со мной думали и русские художники в Риме. Мы все помним лицо Брюллова после болезни, той же самой, которая унесла его, в портрете, который он набросал в Петербурге в первый день выздоровления своего и до которого его упросили все друзья не дотрогиваться больше, — так набросал он эту первую подмалевку! Не нужно нам других портретов с него на память — и этот один никогда не выйдет из головы. У каждого необыкновенного человека — хорош он или дурен, все равно — есть всегда что-то такое в лице, чего нет в других лицах, и этого не стирает ни болезнь, ни сама смерть; стирает только одна кисть или резец пошлого портретиста.

Скоро после приезда своего с острова Мадейры в Рим Брюллов познакомился с Анджелино Титтони — по римскому выражению negoziante di campagna, т. е. оптовым торговцем всеми сельскими произведениями и всяким скотом. С этим человеком он сошелся необыкновенно близко с самого первого знакомства, привязал его к себе с той необыкновенной силой, которой всегда владел, когда хотел приобрести чью-нибудь привязанность; в то же время почувствовал над собой что-то вроде магнетической силы Титтони, которой и остался покорен до самого последнего своего дня. Это влияние было для него чрезвычайно благодетельно, потому что постоянно употреблено было на сохранение здоровья и сил Брюллова, на все, что могло помочь, если не выздоровлению, то, по крайней мере, поддержанию его. Вследствие постоянных занятий своих Титтони много времени должен был проводить в имении своем, в Манциане, в окрестностях Рима; Брюллов, переселившийся к нему еще в начале 1851 года, вместе с семейством его, перешел туда в июне того же года и через несколько времени начал пользоваться минеральными водами в Стильяно (недалеко от Манцианы), собственность которых принадлежит Титтони. Минеральные эти воды, очень знаменитые еще в древности, в римские времена, скоро принесли ему значительное облегчение; чудесный воздух римских окрестностей был ему также чрезвычайно полезен, и он скоро совсем ожил. Едва силы его возвратились, он тотчас же принялся за работу, без которой, как он тысячу раз повторял всем окружающим, ему невозможно жить, когда он хоть сколько-нибудь здоров. Он сделал несколько маленьких пейзажей, — некоторые из них подарены им доктору Маркусу, навещавшему его; потом, чувствуя все больше и больше возвращение

своих сил, он захотел сделать портреты всех Титтони, привязавшихся к нему самой искренней дружбой и постоянно окружавших его во время болезни. Одни из этих портретов сделаны масляными красками, другие акварелью. Эта мысль — оставить своей работы портреты всех Титтони — не только не оставляла его во все продолжение лета, но занимала и всю осень, по возвращении в Рим, до самой зимы 1851 года. Многие портреты почти все он кончил, другие остались более или менее недоделанными, потому что мало-помалу от портретов мысль его обратилась к сочинениям, к эскизам, к набрасыванию беспрестанно все новых мыслей, отчего он так давно уже отвык, — болезнь делала это невозможным, а к сочинению, к произведению нового, к воплощению своих мыслей, всегда только и устремлялся он при первом возвращении здоровья, как к единственному и непременному своему занятию. Еще с самого начала зимы он из дома Титтони перешел в другую квартиру, где свет был для него лучше, потому что он непременно намерен был работать, много работать, и только один Титтони, видя, как это начинало становиться ему вредно, мог останавливать его, мог запрещать ему работать, — без Титтони он в самое короткое время издержал бы все только что возвратившееся или поправившееся, по крайней мере, здоровье. Однако и в это время сочинения, продолжавшееся от декабря 1851 по май 1852 года, он сделал еще два портрета: один профессора Ланчи, другой князя Мещерского, работал несколько времени и над давно начатым портретом Демидова, но, наконец, побежденный воротившейся болезнью, оставил и портреты, и сочинение картин, и больше уже не работал; оставил новую мастерскую, больше ему ненужную, и 1 мая снова воротился в дом к Титтони, где ему, посреди друзей, всегда было так хорошо во время болезни. 1 июня они опять все вместе переехали в Манциану, и опять Брюллов начал пользоваться стильянскими минеральными водами; но уже было поздно, — болезнь настолько уже завладела им, что не помогли больше воды эти, и, видя бесполезность их, он воротился в Рим. Лечиться уже было нечем, один итальянский воздух поддерживал его жизнь. Наконец, вдруг, наступило несколько дней, когда ему сделалось будто несколько лучше. В один из этих дней, 23 июня, после обеда, он сидел и курил сигарку, как всегда, когда ему было немного лучше; слушал, что ему читал один из двух молодых людей, никогда его не покидавших и читавших ему днем, чтобы рассеять и занять его, ночью, чтоб дать ему задремать, потому что много уже времени он не мог спать. Вдруг его схватил судорожный кашель, но сильный, какого еще никогда не было; он почувствовал, что это были последние часы его, стал просить позвать к нему, дать ему еще раз обнять друга его, Титтони. Но не исполнилось это последнее желание его. Об-

манутый возвращением хороших последних дней, Титтони только за день уехал в Рим по своим делам, и они больше не видались. Брюллов умер, повторяя много раз, как бы хотел еще раз увидать Титтони, и напрасно зовя его. Тысячу раз он ему при всех говорил, что ни к кому и никогда он не был так привязан, как к нему, что во всю свою жизнь он один и был его друг, — зачем же надобно было, чтоб этого человека не встретил прощающийся взгляд его в час смерти? Или всегда так должно быть с каждым из нас? И должно только то не случаться, что нам всего дороже?

Из всех, кто знал Брюллова прежде, быть может, никто не поверит той чрезвычайной перемене, которая с ним совершилась в последнее время, не столько под влиянием болезни, сколько под влиянием Титтони. Он, прежде сама нетерпеливость и неукротимость, сделался терпелив, снисходителен и почти всегда слушался приказаний Титтони относительно всего, касавшегося его образа жизни и распределения времени, занятий, как ученик слушается учителя своего, как больной — доктора. Сам Брюллов чувствовал эту перемену, много раз говорил ему: «когда ты станешь показывать этот портрет твоей маленькой дочке, никто из тех, что прежде знал меня, не захочет верить, что у Брюллова достало терпенья делать и кончить акварельный портрет с шестимесячного ребенка». Я видел, в числе прочих вещей у Титтони, и этот портретик: он такой же милый, как портреты трех детей с собакой, которые мы видели в Петербурге несколько лет тому назад; Брюллов повторил в нем один из тогдашних мотивов: с толстенькой ножки ребенка свалился башмачок и лежит спереди на картине, поднятой ручонкой тянется это дитя, так мило смотрящее прямо зрителю в глаза, к чему-то вверх — этим маленьким всегда чего-то хочется, всегда к чему-нибудь они тянутся. Я не говорю вам про сходство — глаза совсем живые, блестят горяченькими блестками, как на лице самого ребенка, на которого я столько раз любовался. Начать ли заниматься, перестать ли работать, пойти ли обедать, пойти ли гулять, пойти ли спать, — все делалось только с позволения Титтони, столько Брюллов был уверен, что все ему советуется истинным другом, к лучшему; несмотря ни на какие занятия, Брюллов без него скучал, и если Титтони поздно возвращался домой, дольше оставался в Риме, чем назначал, наверное находил он, ворочаясь, либо у дверей дома, либо даже на дороге, Брюллова, шедшего к нему с самыми серьезными выговорами — зачем так долго заставил себя ждать. Тот ли это Брюллов, которого привыкли мы знать в Петербурге, в продолжение стольких лет?

Как и вы, как и все, не люблю я описаний картин и статуй, но на этот раз я считаю необходимым рассказать вам про все, что осталось в Риме после Брюллова и что я видел, — по всей вероятности,

все это никогда не будет в России. Другое, может быть, разойдется по разным рукам, затеряется из виду мало-помалу, а я знаю, вам хотелось бы знать все, что сделано им в это последнее время. Поэтому выслушайте терпеливо весь мой перечень.

К числу самых первых работ, начатых Брюлловым в Риме, во время первого его путешествия туда, принадлежат: портрет А. Н. Демидова и Вирсавия в купальне. Обе картины до сих пор остались неконченными, потому что для таких больших работ он не чувствовал уже в себе довольно силы. Портрет Демидова — целая картина, как их всегда умел делать Брюллов, подобно другому большому же портрету, начатому в то же время и оставшемуся точно так же неконченным, — я говорю про портрет графини Самойловой. Что это за портреты были бы оба, если бы окончились нынче, начатые больше 20 лет тому назад с тогдашней уже пылкостью и огнем, конченные с нынешним мастерством. Из всего неконченного в большой мастерской Брюллова в Петербурге я всегда больше всего жалел об этом неконченном, только что подмалеванном «Маскараде», где, на переднем плане, сняв маску с удивительного лица, так прекрасно и гордо стоит эта «размаскировавшаяся», дышащая пламенным балом маска. Много других портретов и картин можно было бы отдать за то, чтобы эта картина была кончена Брюлловской рукой. Не знаю, какие обстоятельства, какие причины (какой, быть может, безрезонный каприз) помешали окончанию этого удивительного портрета, но по крайней мере знаю, отчего остался не кончен портрет Демидова, про который я начал вам говорить. На этом портрете Демидов, одетый в русский боярский кафтан, скачет по лесу на чудесной казацкой серой лошади; по обеим сторонам его несутся лихие охотничьи собаки, за ним вдали следует стремянный. Во всей картине немногое кончено: соболий мех, которым подложен опашень его, с развевающимися по ветру длинными рукавами, наброшенный сверх кафтана, местами некоторые другие части костюма и больше всего голова и грудь лошади — вот все, что кончено. «Я начал этот портрет тогда, когда я мало еще знал лошадей, — говорил в последнее свое время Брюллов, — и от этого сделал тут большие ошибки, теперь надобно было бы многое переменить: всю голову и грудь лошади передвинуть на целых четыре пальца вперед, а теперь мне уже больше не написать так эту грудь и голову». Потом он находил, что надобно опустить гораздо ниже главную фигуру, а он больше не хотел приниматься за такую долгую работу — значило бы весь портрет начинать с самого начала. Но каков и теперь портрет, нельзя не остановиться перед этой лошадью, с ее огненными глазами, широко пышащими ноздрями и грудью, выдающейся из картины, точно живой и блистающей под пробившимся сквозь деревья солнечным лу-

чом. Эта грудь лошади так написана, как писал в своих портретах живые лица Рембрандт, один из великих и самых главных учителей Брюллова.

Другая картина — тоже густая зелень, тоже яркий солнечный луч, сквозь нее сверкнувший, и, облитая этим лучом, нагая, расправляя распущенную густую косу, сидит прекрасная Вирсавия, готовая сойти в воду, купаться. Ее круглящееся световыми тенями лицо, точно рамкой, окружено поднятыми кверху руками; молодое Венерино тело — точно блистающая лилия, распустившаяся и благоухающая, на темно зеленом фоне чащи и подле лоснящегося масляного черного тела служанки-негритянки, на коленях подле нее перебирающей в руках одежды и украшения госпожи своей. Несмотря на то, что эта картина была еще не кончена, с нее делали уже здесь копии, — я их видел, несмотря также на то, что эта картина так и осталась неконченной, теперь, когда невозможно было больше ожидать, что когда-нибудь кончит ее Брюллов; весною нынешнего года три русских путешественника, увидевши эту Вирсавию, стали один после другого упрашивать Брюллова продать ее. Но г. Солдатенков, московский негоциант, также посещавший мастерскую Брюллова, едва увидел Вирсавию, тотчас же купил ее, и в тот же день увез ее к себе, — по крайней мере, эта Брюлловская вещь останется в России.

Один из портретов, раньше других начатый в прошлом году, после того, как ему помогли стильянские воды, это портрет самого Анджело Титтони. Характерная, выразительная голова его чрезвычайно нравилась Брюллову, и он делал ее несколько раз. «У тебя голова Брута, — говорил он ему, — постой, вот я тебя сделаю Брутом». И один раз, как простой этюд, он сделал эту Брутовскую голову, дав ей тот же самый гордый, быстрый поворот смотрящей через плечо головы, который дал своему Бруту Микель-Анджело[1]. И эта голова тоже не кончена, тоже едва вызначилась, как та — на холсте, так эта — в мраморе, но обе говорят и дышат своим сильным, непобедимым характером: оба художника напечатлели на лице эту душевную складку, которую хотели выразить; потом им больше не захотелось, как после главного торжества завоевателю, продолжать остальное завоевание. Сам Брюллов это говорил, когда, упрашиваемый кончить почти что конченный портрет Титтони (масляными же красками, до колен), он отвечал: «На что тебе хочется, чтобы я кончал этот твой портрет? Все, что есть самого важного, самого лучшего, все там есть. Остальное же — весь обман (impostura), я, пожалуй, кончу в один час, если время будет. Но не заботься об этом,

[1] Эта голова находится во Флоренции, в галерее в кабинете Гермафродита. (Примечание *В. В. Стасова*).

и так хорошо!» Этот второй портрет Титтони — один из лучших портретов Брюллова, которые я видел. Он мне немного напомнил портрет князя Оболенского, в русском боярском костюме, хотя в лицах совершенно разные характеры. Титтони стоит весь боком, точно будто шел и остановился у стены, оборотившись к зрителю только головой. Рубашка его подпоясана разноцветным ярким шарфом; на правое плечо и локоть, выдавшийся из картины прямо к зрителю, наброшена гусарским ментиком черная бархатная куртка; в левой руке светлая низенькая шляпа с широкими полями, какие все почти здесь носят. Все лицо и шея, с ее откинутым воротником, пополам разделены светом и тенью; кругом головы светлое сияние дня, осветившее и стену, подле которой стоит Титтони, — и от всего этого яркого итальянского освещения портрет получает необыкновенную жизнь и выдающуюся силу. Как всегда, во всех портретах Брюллова, лучше всего глаза: от них никогда не хочется отвести своих собственных глаз, особливо, если оригинал столько прекрасен, как случилось на этот раз, и если останавливает на них не одна схваченная жизнь, но еще и красота прелестная.

Почти в одно время, прошлогодним же летом, сделаны большие акварельные портреты трех братьев Титтони и одной из невесток его. Все они, как большие охотники, с ружьями, с одним из них собака; каждый из трех едва одет, по-итальянски — по-деревенски: голые шеи, едва повязанные галстуки, ни жилета, никакого верхнего платья, всего, что столько в разладе с живописью и картинами. Все лица родственны, все принадлежат одному типу, одной фамилии, но каждый со столько особенным своим выражением, что, и не знавши оригиналов, скажешь: непременно, должно быть, похож каждый из портретов, непременно в нем выражен весь характер, вся настоящая душа каждого из трех. У собаки глаза совсем горят — она точно готова сейчас прыгнуть вперед, перед ногами господина своего. Невестка Титтони, чрезвычайно красивая молодая женщина, премило сгруппирована с своими тремя детьми. Она сидит, и один из детей, поднявшись на своих ножках, сзади тянется к голове ее, точно сказать ей что-нибудь потихоньку на ухо, или поворотить к себе ее голову и поцеловать ее.

Несколько позже этих портретов, после переезда уже в город, делал Брюллов портреты Нины Титтони, матери своего друга, и Джульетты, дочери его. Портрет первой — один из самых оконченных портретов Брюллова, по его собственным словам; он часто сам с удовольствием рассматривал его и потом говорил: «этот я кончил». Эта старушка, с бледным желтеющим лицом, глубокими морщинами на лбу, которые все-таки дают прочитать на ее лице, что она была когда-то «прекрасная Нина». Теперь и глаза ее глубоко впали,

но из глубины своей ярко чернеют, и губы, и руки побледнели и сжались в складках, но они — живые на этом портрете. На ней темное шелковое платье, едва различаемое; кругом головы и плеч раскинулась по спинке кресла темная же мантилья, и задумчивое лицо это, полное жизни, отделяется от своего полотна, как иные задумчивые старушки — с живым лицом, утонувшим в плоском, торчащем, точно ошейник, воротнике своем, и с живыми руками, выходящими из кружевных нарукавников, — в иных фламандских портретах. Никак не хотело удасться Брюллову лицо ее внучки, прекрасной 14-летней Джульетты: один раз сделал он ее портрет акварелью, и был столько недоволен им, что говорил, что позволит его не уничтожать разве до тех пор, покуда не сделает другой, стоящий ее прекрасного лица. В первый раз еще, когда он ее увидал, Брюллов назвал ее Джованной д'Арк — иначе с тех пор она ему и не представлялась; наконец, начал ее в латах и ведущую под уздцы серого боевого коня, нагибающего под ее рукой шею свою и нетерпеливо глядящего опущенным глазом. Несколько раз принимался он за этот портрет, никогда не хотел удасться портрет, — далеко-далеко оставался за прелестным оригиналом; много раз с досадой Брюллов сам рассказывал про эту неудачу и говорил, как ему смертельно хотелось бы оставить с прочими Титтониевскими портретами, в фамилии, где и мужчины и женщины так хороши, также и портрет Джульетты, которая даже лучше всех других. Все время, что Брюллов не писал портретов и занят был другими вещами, он никогда не покидал желанья непременно окончить портрет своей Джованны д'Арк, и, как он говорил, оставить навсегда портрет красавицы. Но его желание не исполнилось, и похожими остались только одни пламенные темные глаза и общий прекрасный оклад лица с закинутыми за уши густыми волосами, все остальное хотел он непременно переменить, опустить талью, передвинуть руку, даже переменить несколько позу. Как не жалеть, что не удался этот портрет, — быть может, если бы удался, он был бы равен по красоте с лицом старшей дочери, на первом плане, в «Последнем дне Помпеи». И с него, может быть, было бы такое же бесчисленное множество гравюр и копий, и везде было бы тогда, может быть, знакомо лицо прекрасной Джульетты Титтони, как знакомо то лицо.

В одно почти время с портретом Нины Титтони был сделан портрет профессора Ланчи, одного из самых близких приятелей Брюллова. Это лицо старика вышло с таким же невообразимым совершенством, как в том портрете лицо старухи; только то написано в манере Рембрандта, с самыми глубокими тенями, этот же портрет — весь в свету, написан совсем без теней. Он одел его в красный халат, обложенный по воротнику и по рукавам мехом шиншиллей; весь фон

картины — одноцветный, темный, и старичок-профессор, со своей размышляющей, немного наклонившейся головой, со своей старой морщиноватой рукой, держащей лорнет, невольно раз навсегда напечатлевается в памяти, как каждое из тех немногих произведений, где искусство схватило жизнь в каждой ее черте, в каждой из бесчисленных ее красок и вылепило другого живого человека, который больше никогда не умрет. Профессор Ланчи — один из лучших и знаменитейших ориенталистов и археологов римских. Как некогда, много уже лет тому назад, он сообщил профессору Ф. А. Бруни все археологические сведения и рисунки для знаменитого «Медного Змия», так в последнее время, когда Брюллов сочинял в прошлом году эскиз «Всеразрушающего времени» (о котором я расскажу ниже), Ланчи со всегдашней своей готовностью и услужливостью постоянно давал ему все археологические объяснения, все советы и рисунки, которые могли быть нужны Брюллову. Общество его много любил Брюллов, как общество человека не только что чрезвычайно ученого, но еще умного и всегда размышляющего по-нынешнему, а не отстало, по-итальянски. Брюллову хотелось поблагодарить его за все, чем он считал себя ему обязанным, и он начал этот его портрет, говоря ему: «я сделаю с вас портрет, который навсегда останется». И он не обманулся сам, да не обманул и приятеля. Восхищенный профессор сделал под этим портретом, на золотой его рамке, арабскую надпись барельефными (выпуклыми) золотыми большими буквами, она говорит: «Брюллов сделал этот портрет Микельанджело Ланчи в 1851 году». На обоих же концах надписи он поставил свой шифр египетскими иероглифами. Фигуры эти, как прихотливый золотой узор, растилаются под самой грудью портрета и лучше всяких орнаментов разукрашивают простую скромную рамку свою. Два эти портрета: Нины Титтони и профессора Ланчи, точно два пандана, один отвечающий другому, хотя оба в разных совершенно родах исполнения, точно назначенные висеть один подле другого на одной и той же стене. Но никогда не будут они висеть вместе, никогда не будут они принадлежать оба вместе одному человеку, потому что так дорожат ими те, для кого сделаны, столько считают их лучше всего, что у себя знают, что никогда не выйдут эти портреты из Рима — навсегда там останутся.

В начале нынешнего года Брюллов написал портрет князя Мещерского. Я не видал этого портрета, потому что он уже был отправлен в Россию, когда я приехал в Рим, и вы сами будете судить о нем, потому что, по всей вероятности, он будет на нынешней академической нашей выставке в Петербурге; но я скажу вам только, что Брюллов был им столько доволен, что непременно хотел написать точно такой же портрет, в другой раз, для себя; он уже принялся за

его подмалевку, но она осталась едва-едва начатой. Подмалеванными остались еще у Титтони: портрет одного русского путешественника (г. Абазы), никак не удавшийся и при том ненравившийся Брюллову, почему он его и бросил, и прекрасная голова одной римской натурщицы, с сильным и гордым трастеверинским лицом, с густой трастеверинской косой. Надо бог знает как жалеть, что не кончилась эта чудесная, так мастерски начатая голова. Это была бы одна из Брюлловских прелестей.

Точно так же неконченными остались два большие эскиза масляными красками: «Возвращение папы в Рим» и «Солнечное затмение». В первом изображена внутренность базилики Санта-Мария Маджоре; вдали видно шествие всего римского духовенства, входящего в базилику, и папа, которого несут на носилках. В этой церкви папа слушал первую свою обедню по возвращении в Рим из Гаэты, после политических смут римских. Весь передний план картины занят женщинами на коленях. Тут все женское население римское: и госпожа римская в шляпе, кокетливо улыбающаяся из-за стула французскому офицеру, рассыпающемуся в извинениях, потому что чуть не сел на этот стул перед нею и не раздавил опахала ее; и трастеверинские эминенте (щеголихи), с наброшенными на голову платками; и фраскатанка, с которой разговаривает монах; и албанка, в своем пурпурном с золотом костюме, быстро поворотившая от процессии голову свою в сторону, потому что молодой аббат, наклонившись к ней, спрашивает ее о чем-то; наконец, все живописные костюмы римских окрестностей, своими яркими красками делающие такой контраст однообразным белым и золотым одеждам духовенства и пестроте папских телохранителей. Через несколько времени эта картина была бы, может быть, сделана в большом виде, потому что, как кажется, Брюллов серьезно об ней думал, судя по многочисленным этюдам разных голов карандашом, которые я видел у Титтони.

Другой эскиз — аллегорическое представление прошлогоднего солнечного затмения. Аполлон-солнце, весь светлый, как ослепительное солнце, с пурпурным коротким плащом на плечах, стоящий посреди светового круга, как в сиянии, скачет на золотой колеснице своей в лазоревом небе. В этом небе перескочила ему поперек дороги, поверх его колесницы, бледно-темная его сестра, Диана-луна, которой темную колесницу увлекает в быстром полете пара темных оленей. Здесь на лету встретившаяся с братом сестра обняла его шею и целует, и перелетающее через солнце тело ее, минутно наклонившееся к губам светлого брата, застилает на мгновение блистающий свет его. Огненные лошади колесницы, хотя не остановились и все-таки скачут летящими молниями, но шеи и головы их наклонились наравне с ногами, точно под какой-то налегшей на них вдруг

тяжестью, глаза их яростно смотрят из-под этой тяжести. Позади Аполлона поднимается, будто из-под колесницы его, до пояса, Гòра в поднятых руках которой круг часов, и посреди их намечен тот час, когда слетелись и поцеловались в небе светлый брат с темной сестрой. В этом эскизе многое еще хотел переменить Брюллов — множество черт мелом осталось на нем, показывающих то, что он хотел переделывать. Формат обоих этих эскизов почти такой же, как эскиза «Диана и Эндимион», который мы видели у Брюллова в Петербурге; но в обоих римских эскизах все едва только начато, едва только намечено.

В той комнате, где у Титтони жил всегда Брюллов и которая теперь навсегда останется нетронутою, в точно таком виде, как была при Брюллове, и будет называться Брюлловской, в этой комнате видел я еще несколько маленьких картинок, живо набросанных масляными красками; одна картинка — Праздник испанских слепых нищих. Они одеты католическими священниками и идут по густой зеленой аллее, играя на скрипках; впереди едут верхами полицейские сержанты в высочайших треугольных шляпах и плащах; позади них, между их лошадьми и нищими, везде шныряют маленькие ребятишки, кричат, шумят — кажется, во всей картинке происходит самая страшная, разладная музыка. Другая картинка: молоденькая вакханочка, живая и веселая, взобралась на спину к бронзовотелому последователю Вакха, увенчанному виноградными листьями. Фавн ли это, простой ли смертный, — не знаю; но только, улыбаясь от удовольствия, подставил он свою спину легкой ноше и, подняв голову, начинает сладко смотреть на молодое веселое созданьице, все точно насквозь освещенное солнцем. Наконец, еще картинка: хорошенькая девочка, верно, игравшая и резвившаяся на траве, в лесу, поднимается с земли, оправляя на прекрасных ножках разлетевшееся платье свое, — она смотрит в сторону, точно услыхала шум и боится, чтобы ее не заметили. Страх и какое-то оставшееся удовольствие на прелестном лице всегда долго останавливали и будут останавливать каждого, кто придет в эту комнату, нашалившей девочке.

Мне показывали в Брюлловской же комнате очень маленький эскиз — Вшествие Силлы в Афины; но на нем ничего почти нельзя разобрать, так он почернел от времени, все равно как и маленький же эскиз масляными красками Демидовского портрета верхом.

Вот все, что осталось сделанного масляными красками, кроме «Всеразрушающего времени», о котором я буду еще говорить.

Теперь я перейду к рисункам карандашом и акварелью. И прежде уже Брюллов всегда любил записывать на память свои новые, приливавшие ему в голову мысли, карандашом или акварелью; в

последнее же время, когда ему стало становиться все труднее и труднее, наконец, и совсем невозможно работать масляными красками, он почти до самого последнего времени своего не переставал рисовать, записывать все новые и новые свои сочинения. При нем были два молодых человека Лауренти и де Росси. Оба привязались к нему, как бывало в прежние времена привязывались к нему ученики. Они никогда не покидали его, оставили свои занятия (де Росси с большим успехом занимался изучением мозаического мастерства) и, не требуя никакой награды, желая только быть полезными Брюллову, оставались при нем день и ночь, как бессменные верные часовые. Почти весь день они читали ему все, что только можно было достать в Риме книг, и ученых, и беллетристических, и в эти-то часы, слушая чтение, Брюллов непременно всегда рисовал, сочинял свои картинки, если только не мешали ему слишком сильные страдания возвратившейся болезни. «Оставь меня рисовать», говорил он много раз Титтони, когда тот останавливал его, боясь за его здоровье от слишком большой и постоянной работы, «оставь меня рисовать: когда я не сочиняю и не рисую, я не живу». Но, странное дело! сколько необходимо, непременно нужно было ему сочинять, столько же мало заботился он о сохранении этих своих сочинений: нарисовавши и никому не показывая, он рвал свои бумажки одну за другой, и только Титтони удалось отнять у него, не дав уничтожить и сохранить некоторые из этих рисунков, потому что, как я вам прежде говорил, он слушался одного Титтони — кроме Титтони, ничьи просьбы не помогали, и потому-то из числа нескольких сот рисунков, сделанных в последние 1851 и 1852 годы, уцелело едва несколько: все их сохраняет с большим тщанием Титтони и показывает каждому, кому дорог был Брюллов, с большой любовью как и все остальное Брюлловское, ему принадлежащее. Это все — маленькие оторванные лоскутки бумаги, самых неправильных форм, с оторванными углами; часто на них нарисовано с обеих сторон. Иногда это целые фигуры, группы, пейзажи, иногда одни головы, этюды для какого-нибудь сочинения. Особливо много этюдов лошадей. Четыре из них он повторил в довольно большую величину, и эти рисунки (из которых три сепией, а четвертый акварелью) находятся у кн. Мещерского, у которого я их видел в Сорренто. Акварель эта, говорят, последняя Брюлловская конченная картина. Две сепии, сделанные на двух сторонах одного и того же листа, представляют несколько неаполитанских групп простого народа во время самого раскаленного летнего жара. Ленивые полуголые фигуры неаполитанских лаццарони лежат то там, то сям на мостовой, на плитах приморских парапетов, раздвинув и разбросав врозь ноги, как нигде больше, кроме Неаполя, не увидишь; иные скорчились обезьянками в тени тумбы уличной;

женщины сидят со своими голыми ребятишками бережнее, точно больше сохраняя свои члены и дорожа ими, сидят полусонные и наклонивши головы под белыми головными наметами — всеобщее царство сна и лени непобедимой. Коричневые тени сепии, идущие подле ярких дневных светов, чрезвычайно способны выражать прозрачные южные тени. Брюллов мастерски умел ими пользоваться.

Две другие картины — римские. С первого приезда своего в Рим, академическим учеником, Брюллов глубоко прочувствовал и полюбил всю красоту римской жизни в каждой черте ее, и никогда никакие сочинения, никакие другие сюжеты, которыми он бывал занят, не загораживали ему сюжетов с римским простым народом. В эти 20 лет художественной деятельности его, быть может, если сосчитать, найдется больше всего сочинений на темы римские, потому что ни одного города на свете не любил Брюллов так, как Рим, ни в одном не чувствовал он себя столько дома, сколько в нем. Воротившись с Мадейры, он часто говорил Титтони и де Росси: «Я и себя и других иногда уверяю, что поеду в Палермо; нет, никуда я больше не поеду, нигде не хочу я больше быть и не тронусь я больше из моего Рима». Я тоже всегда думал, что кто раз узнает Рим, не сравнит с ним после никакой другой город на свете... На одной из картинок (сепией) изображен верхом один из тех пастухов, которые пасут диких волов; у них на ногах точно латы кожаные — против ударов рогов, и они всегда вооружены длинным шестом, на конце которого железное острие, — иначе им невозможно было бы управлять своими дикими животными. Этот, на Брюлловской картине, отправляется из своего дома, может быть, на долгое время. Прибежала за ним молодая женщина, может быть, жена его, может быть, любезная его, вспрыгивая с придорожной тумбы к нему на стремя, она потеряла башмак свой, и голая прекрасная нога нарисовалась в воздухе, между тем как сама она, едва упершись на стремя босой своей ногой подле его ноги, обняла и целует его, как некогда обняла и поцеловала Пенелопа своего воротившегося Улисса. Неужели меньше прекрасна сцена потому только, что она в наше время? И сердце и все прекрасное никогда не менялись, и в душевных движениях все равны... В последней своей акварели (она немного больше остальных картинок у кн. Мещерского) сделал Брюллов возвращение точно такого же пастуха домой. Он подъехал к своему дому и от нетерпенья не успел даже сойти со своей лошади; он бросил поперек высокого седла свою длинную пику, приподнялся на стременах, и с радостным лицом, протянутыми руками берет маленького ребенка своего, которого сквозь решетку балкончика подает ему молодая жена его, в пунцовом албанском костюме. Выражение лица его — такая прелесть, от которой нельзя оторваться. И между тем как пастух готов подне-

сти к губам ребенка своего, славная серая лошадь его, укушенная мухой, круто заворотила голову, ловя муху, и нетерпеливо бьет задней ногой. Вся картинка — одна из тех, близких каждому, на которую кто бы ни посмотрел, прежде всего захочет ее для себя, чтобы тысячу раз в день глядеть на нее.

В числе рисунков у Титтони есть один, который мне едва ли не больше всех остальных понравился. Это опять одна из простых, самых ежедневных сцен римских — carretiere (загородный извозчик), остановивший у дверей остерии, где-нибудь за городом, одноколку свою на двух высоких колесах и угощающий вином любезную свою, сидящую с ним рядом в этой одноколке. Она, как сидела всю дорогу, так и осталась, не пошевельнула ни ноги, ни руки для этого угощения, только подняла голову и глотает вино, которое он наливает ей в рот из большой кружки, обняв ее рукой. В позах их обоих, во всей картинке разлита бесконечная грация и красота, та грация, с которой рождается, кажется, римлянка и которая никогда не оставляет ее в каждом движении, что бы ни делала, как бы ни села, как бы ни пошла. На другом маленьком лоскутке бумаги пришло в голову Брюллову сделать сатиру на так называемую школу пуристов в Риме, которая в искусстве хочет знать только средневековое направление живописи в Германии, как в Италии, и, пропуская дух и выражение тогдашнего искусства, держится механически одних форм тогдашнего несовершенного искусства: механически повторяет тощие очертания; деревянные натянутые движения и не хочет знать ничего другого. Брюллов сделал карикатуру на художников этой школы, нарисовал в их манере целую картинку: Изведение св. Петра из темницы, — и невозможно смотреть без смеха на средневековые формы и положения, которые он дал каждому из воинов. Я думаю, пуристы должны были остаться очень довольны этой картинкой!

Наконец, у Титтони сохраняется большой рисунок карандашом и растушкой: «Диана на крыльях ночи». Ночь, прекрасная женщина, под польцами которой звучат гармонические струны лиры, несомой ею в руках, тихо скользит в воздухе, и на поднятых крыльях ее лежит, покоясь и засыпая, Луна-Диана, сложившая руки на грудь, одна на другую, и склоняющаяся ко сну в каком-то невыразимом томном положении тела. Ночь несет ее над Римом, погруженным в темноту; видны все знаменитые места Рима, виден и Монте Тестаччио, и на нем поставил Брюллов точку, говоря: «здесь буду я похоронен». В картине этой есть что-то необыкновенно успокоительное, тихое. Может быть, такой же гармонической, тихой, успокоительной представлял себе Брюллов и ту свою вечную ночь, которую ждал скоро. Я не знаю ни одного человека, на кого не действовала бы глубоко эта чудесная картина. Многие просили ее у Брюллова, но ни

за что на свете он не хотел ее отдать кому-нибудь, — хотел, чтоб она оставалась у него, или у Титтони. Так и сделалось. Верно, картина эта была одна из самых задушевных, теплых, близких ему мыслей, когда он не хотел расставаться с ней, между тем как отдавал все остальные картины. Исполнились и мысль и желание его: гармоническая тихая ночь римская и засыпающая луна римская стоят навсегда над ним и над его Монте Тестаччио.

Хотя Брюллов и чувствовал близкий конец свой, хотя и был убежден, что никогда не удастся ему исполнить самому картину эту, но все последнее время жизни своей он был занят мыслью картины, которой эскиз он сделал в величину более аршина, масляными красками, еще в 1851 году. Он познакомился в Риме с одним миланским молодым живописцем Галли, которого очень полюбил, с которым только одним и любил много долгих часов разговаривать об искусстве; ему он передавал все свои мысли, хотел непременно, чтоб Галли, под его руководством, с больших его этюдов карандашом постепенно переносил все красками на холст, и таким образом была бы картина все равно, что написанная Брюлловым, как говорил он. «Я перелью в Галли Брюлловскую душу», много раз говорил он многим. Возможно ли это было бы? Не знаю. Судите сами, узнавши сюжет. Картина эта должна была быть огромных размеров, нечто вроде «Страшного Суда» Микель-Анджело. Не могла она и не быть этих размеров, когда должна была вместить всю пролетевшую историю мира. Брюллов думал в этом сочинении сделать все, что мог. Быть может, так бы и было. Невольно это подумаешь, когда взглянешь на чудесный эскиз его, который теперь сохраняется у Титтони и скоро перейдет в руки Галли (кто знает, что он не затеряется); когда взглянешь на этот эскиз, почувствуешь великую широкую мысль, какой никто не знал еще никогда у Брюллова, и невольно напоминающую глубокий исторический путь Микель-Анджело. И, действительно, со времени последнего приезда своего в Италию Брюллов не чувствовал большей симпатии ни к одному из великих мастеров, которыми полон Рим, как к этому суровому и великому флорентийцу. «Еще когда я был учеником в Риме, — рассказывал теперь Брюллов молодому де Росси, везде и всегда его сопровождавшему, — я по целым дням сидел на карнизах Сикстинской капеллы, рассматривая потолок и «Страшный Суд»; иногда меня запирали там и мне приходилось ничего не есть целый день. Но все-таки никогда я не любил так Микель-Анджело, как теперь». В 1851 году, и даже одно время в 1852, всегда, как только болезнь позволяла ему, он с де Росси ездил в Сикстинскую капеллу и много часов сряду сидел там, так что иногда принуждены были увозить его, — так сильно бывал он взволнован рассматриваниями.

Картина, которую хотел он сделать последним и полнейшим художественным своим произведением, была названа им: «Всеразрушающее время». В самом верху ее, посреди валящихся в пропасть гор, пирамид и обелисков — крепчайших (тщетно!) созданий человеческих, стоит Время, гигантский Микель-Анджеловский старик, с бородой до колен, как у Микель-Анджеловского Моисея. Все столкнул он с пьедесталов и со страниц жизни, весь мир со всем его прошедшим летит в реку забвения, в Лету, которой волны кончают внизу картину и в которых все должно погибнуть. Летят в вечное забвение и законодатели древности со своими скрижалями каменными: Эзоп — один из первейших учителей-законодателей, Ликург, Солон, Платон; летят и поэты древности: слепой Гомер с разбитой лирой и венцом на голове — самая большая и полная фигура всей картины, — такое спокойствие и величественность движения дал ему Брюллов, что кажется, будто бы он не падает вниз, а спускается с каких-то высот, тихо несомый, как на крыльях, своим широко развевающимся голубым плащом; подле него, в противоположность величавому спокойствию Гомера даже и в падении, стремительно, как стремительны были его гимны, падает в Лету Пиндар; подле Гомера — Виргилий, Данте, Петрарка, Тассо, Ариосто. Выше поэтов несутся в бездну герои науки: Птоломей со сферой мира, в которую он опустил свой измеряющий отвес; Ньютон, увенчанный венцом из звезд; кругом Птоломея — Коперник, Галилей с трубой и трое других великих испытателей природы, которых не мог я узнать, потому что они не отмечены никаким атрибутом. Все до сих пор исчисленное составляет будто среднюю колонну картины: здесь Эзоп и, немного в сторону от него, Гомер с Пиндаром составляют низ, а Ньютон, выходящий из облака до груди, прямо лицом к зрителю, и приходящийся прямо под фигурой «Времени», составляет самую верхнюю точку. Налево от среднего столба падают в реку забвения религии мира; ниже всех языческие самой глубокой древности, потом Египет со своим сфинксом, перс Зороастр в пурпурном царском плаще и персидской короне, высоко поднявший над головой священный огонь в золотом жертвеннике, — он думает: не сохранит ли его в своем падении; подле Зороастра первосвященник иудейский, в своей тиаре и отчаянно держащийся за 7-свечный золотой светильник свой; недалеко от них Конфуций; с другой стороны Греция — женщина-красавица, со статуей Минервы, своей богини-охранительницы, потом Рим — яростный жрец, гневно отворотивший голову в белом покрывале с зеленым венком; над иудейским первосвященником и отчаянно хватаясь за его одежды, летит в пропасть Магомет в широко развевающейся белой одежде и зеленой чалме; наконец, выше всех и после всех — Гусс, в высоком колпаке, в котором был сожжен,

Лютер с переведенной им Библией и разные сектаторы, неотличенные никакими атрибутами, почему их и нельзя узнать. Папа и патриарх тоже падают в Лету. По правую сторону от средней колонны летят в забвение Сила и Власть: прежде всего бросается в глаза, по середине картины, нагая фигура прекрасной женщины, поднявшей на палке красный фригийский колпак; поперек ее тела перевесилась другая гнетущая фигура — это Свобода, угнетенная Рабством. И та и другая вместе летят в вечное забвение свое. Ниже этой группы стремительно летит Александр Македонский в шлеме и латах, со свято хранимой им Иллиадой в золотом ящике; Юлий Цезарь со свитком «комментариев» — тоже в латах, но римских; выше группы Свободы летит в пропасть сибарит Сарданапал, тщетно хватающийся и желающий удержаться за валящиеся горы (один Сарданапал с Магометом не покорны Времени, одни они думают удержаться, боятся гибели, — все остальные великие личности покорились непобедимому царю Времени). После Сарданапала падает в Лету и Красота с Любовью — Антоний, обнимающий последним, но вечным объятием, Клеопатру свою (погибнуть вместе — это не есть ли уже спасение?). Выше их Тит, Веспасиан и Нерон с гордыми римскими головами своими. Наконец, над ними тремя и последний падает, столкнутый Временем, к которому, как последний, стоит всего ближе — Наполеон, с венком из лавров на голове, с венком же из лавров на мече своем, но от удара ноги Времени свалился с головы его властительный венец и вместе с ним падает. Внизу всей картины, ближе всего к Лете, хотел нарисовать Брюллов себя со своей картиной, и это место для себя он только назначил общим темным пятном, с правой стороны, у самых волн Леты.

Я совершенно уверен, что это описание картины не даст вам никакого понятия о ней, но, кто знает, может быть, затеряется эскиз, нельзя будет сделать тогда и такого рассказа. Этот удивительный эскиз я видел множество раз и, как во всякой великой вещи, открывал в нем всякий раз новые красоты. Никогда не мог я довольно надивиться изумительному умению поставить вместе такое множество фигур, не только не затрудняя глаз, внимания, не путая все бесчисленные формы эти (как почти всегда бывает в картинах со многими фигурами), но еще заставя служить каждую на то, чтобы еще явственнее и определеннее выходила другая; не мог надивиться глубокой характеристике каждого из этих исторических имен — характеристике, выразившейся еще больше, может быть, в позах, положениях, чем в лицах; надивиться, наконец, этим краскам, расположившимся таким общим гармоническим сочетанием сквозь всю картину, что, взглянув на картину, глаз наслаждается одним уже цветистым букетом красок, прежде даже, чем начнет различать сюжеты

и фигуры. Я глубоко убежден, что если бы эта картина была исполнена, она была бы самой великой картиной нашего века.

Брюллов постоянно говорил, что всем своим развитием обязан Риму, его природе, столько же, сколько его сокровищам, и, благодарный, желал, чтобы после его смерти, на проценты назначенной им суммы, навсегда было три пенсионера. Это одна из прекраснейших Брюлловских мыслей. Дай бог, чтобы и она исполнилась и сохранилась, как исполнялись его рукой и как сохраняются его потомками все другие его мысли, великие и прекрасные.

Стасов, т. I, стб. 17—34

ТРИ РИСУНКА С НЕКОТОРЫХ ИЗ ЧИСЛА ПОСЛЕДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ К. П. БРЮЛЛОВА

Вскоре после кончины К. П. Брюллова (23 июня 1852 г.) я собрал в Риме все сведения, какие только можно было получить о последнем времени жизни его и о последних его произведениях; познакомился со всеми людьми, окружавшими его в последний его приезд в Италию, после путешествия на остров Мадейру; видел решительно все до последнего листочка, что только Брюллов написал масляными красками или нарисовал карандашом, акварелью в последние дни жизни своей...

Мое искреннейшее желание было сохранить воспоминание о всем, что в последнее свое время сделал, вдали от России, Брюллов, и потому мне хотелось, после статьи моей 1852 года, подробно и вполне исчислявшей все последние произведения нашего великого художника, предложить русской публике, столько любившей лучшего и гениальнейшего из наших живописцев, или фотографии, или гравюры с последних его вещей. Но несовершенство римских фотографических снимков должно было, к сожалению, остановить исполнение этого намерения, если не навсегда, то по крайней мере на некоторое время. Предлагаемые здесь «Художественным листком» три рисунка, снятые с трех из числа больше других удавшихся фотографий, да послужат первым опытом предполагаемого впоследствии более обширного издания. Четыре года уже прошло со смерти К. П. Брюллова, и до сих пор не было ни одной попытки сделать издание (хотя бы в одних контурах) многочисленных картин его, и еще более многочисленных акварелей и рисунков его: кажется, пора бы уже было позаботиться о таком издании. Французские, итальянские, немецкие художники не предоставляют обыкновенно подобного труда своим потомкам: они столько уверены в сочувствии к себе современников, что сами, еще при жизни своей, делают многие и разнообразные из-

дания своих произведений. У нас же встречается совершенно противоположный недостаток. Уж не слишком ли мы скромны, или по крайней мере беззаботны? Особенно в отношении к Брюллову, с которым, без сомнения, не может сравниться, даже издалека, ни один из современных ему европейских художников. Чья тут вина, публики или издателей, или той и другой стороны вместе — не знаю, но только то верно, что до сих пор еще очень мало сделано для сохранения памяти художника, который еще столь недавно был вознесен общим мнением и общим приговором на высокий пьедестал.

Я уже сказал, что предлагаемые рисунки скопированы с более удавшихся фотографий. Случайно вышло, что это именно три произведения, имеющие ближайшее отношение к последнему времени жизни Брюллова.

В 1851 году, в конце лета, Брюллов написал с Титтони портрет, столько же для того, чтоб в благодарность за все его попечения и дружбу оставить ему память о себе, сколько и по той причине, что ему чрезвычайно нравился тип лица его друга. Он находил в нем сходство с знаменитыми античными головами Брута и, начиная этот портрет, много раз говаривал всему семейству Титтони, что сделает славный портрет с своего друга и даст ему выражение и весь поворот головы знаменитого, древнего республиканца-римлянина. Действительно, те, которые видали головы Брута и особливо голову во Флоренции, в Уффициях, найдут что-то общее между мрамором и выражением брюлловского портрета. Титтони представлен в живописном римском костюме: на нем черная бархатная куртка, или камзол, его рубашка опоясана разноцветным римским кушаком, в руках у него загородная серая шляпа. По фотографии мы можем, конечно, иметь некоторое понятие о позе, об общих линиях; но нельзя по ней представить себе и тени той силы, того великолепия красок и освещения, которое Брюллов придал удивительной картине своей, и особенно голове, одному из оконченнейших и блистательнейших произведений в ряду брюлловских портретов. Не только все посетители бывали всегда поражены при взгляде на этот великолепный портрет, которым так гордился сам Титтони, но и Брюллов любил часто по вечерам сидеть перед ним и рассматривал его. Он сам признавался, что так, как этот портрет, ему удалось немного.

Другой портрет (писанный летом 1851 г.) — Джульетты, дочери Анджело Титтони, в виде Иоанны д'Арк. Когда с Джульетты писался этот портрет, ей было лет четырнадцать, но и тогда уже она обещала быть той красавицей, какой сделалась впоследствии. Брюллов много раз говаривал, что, если б она была немного постарше, а он немного помоложе, то непременно был бы в нее без памяти влюблен,

и потому с особенным удовольствием писал этот портрет, оставшийся тоже наполовину конченным. Всем известно, как Брюллов умел отгадывать, что̀ для какого лица идет в портрете, и как он умел превращать в исторические картины те портреты, которые ему случалось писать. Ему показалось, что к страстным, огненным глазам, ко всему пылкому характеру Джульетты должен идти блеск и воинственность лат, к ее прекрасным волосам, к очертанию ее головы — мужественные линии великолепной брони, и он ее сделал Орлеанской девой, держащей за узду чудного серого коня. К сожалению, этот последний мало кончен и поэтому также очень неопределенно обозначился на фотографии.

Оба эти портрета сделаны масляными красками и в настоящую величину.

Третий рисунок есть копия с рисунка черным карандашом, величиной около трех четвертей аршина. Брюллов его назвал: «Диана на крыльях Ночи»; другими словами, он хотел выразить тихую лунную ночь над Римом. Он сделал рисунок этот между апрелем и маем месяцами 1852 года, т. е. за немного дней до своей кончины; он, кажется, предчувствовал уже близость будущей смерти: направление мыслей его становилось все более и более печально, судя по тогдашним рисункам и разговорам, и в своей «Диане на крыльях Ночи», несущейся над Римом и над римским кладбищем, где Брюллов желал, чтоб его похоронили, ему захотелось выразить свой скорый покой, которого жаждал посреди мучительной и изнуряющей болезни и к которому быстро приближался. Грация, всегдашняя спутница, не покинула его и в представлении, столь касавшемся близко его смерти, и он и здесь достиг того выражения, того впечатления на каждого зрителя, которые, с первого взгляда на его произведения, завоевывают ему чувство и симпатию каждого. Гармоническая звездная ночь настала для него в том Риме, который он любил всегда, к которому стремились всегда все его мысли; и последним, предсмертным представлением его гениальной руки сделались те места, те красоты, которые сделали его счастливым еще в юношестве и посреди которых великолепно расцвел его талант...

Стасов, т. I, стб. 39—44





СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ К. П. БРЮЛЛОВА, УПОМИНАЕМЫХ В КНИГЕ

Портреты

Абаза А. А.— русский путешественник, негоциант. Был в Италии в начале 1850-х гг. Портрет не был окончен. Рим. 1850—1852. Гос. музей латышского и русского искусства в Риге — 262

Автопортрет акварельный. 1835. Был написан, по словам Г. Г. Гагарина, во время плавания на бриге «Фемистокл». Местонахождение неизвестно — 119

Автопортрет. Написан во время болезни перед отъездом на о. Мадейру. 1848. К. 64 × 54 (вверху полуовал). С портрета имеется несколько копий, сделанных учениками Брюллова. Копия портрета, пройденная Брюлловым, находится в ГРМ. Портрет был приобретен Ф. И. Прянишниковым, ныне в ГТГ — 231, 233

Александра Николаевна, вел. кн. 1837. Этюд для неосуществленного группового портрета дочерей Николая I. Местонахождение неизвестно. Существует ее же неоконченный акварельный портрет (30 × 25. ГРМ). Она же изображена в акварели «Главный придел Казанского собора». 1844. Акварель была подарена Брюлловым вел. кн. Александре Николаевне. Местонахождение неизвестно — 152, 154, 160, 188, 213, 214, 248

Александра Федоровна, имп., жена Николая I, с *дочерью Марией Николаевной на прогулке верхом в Петергофе.* Эскиз. Х., м. 81 × 71. ГРМ. Местонахождение картины, написанной по этому эскизу, неизвестно. Брюллов начал писать портрет императрицы, но, по словам Железнова, уничтожил его — 152—154, 160, 184

Алексеева М. И. 1840-е гг. Местонахождение портрета неизвестно —206

Амброзоли Джакомо. В начале 30-х годов Брюлловым с него написано два портрета акварелью и маслом. Местонахождение неизвестно — 98

Бек Мария Аркадьевна с дочерью Марией. 1840. Х., м. 246,5 × 193,5. ГТГ. В Музее изобразительных искусств Армянской ССР (Ереван) имеется этюд или повторение фрагмента этого портрета (х., м. 88 × × 70) — 168, 202

Бек Христиан Андреевич. 1839—1840. Местонахождение портрета неизвестно — 202, 206, 248

Брюллов Александр Павлович, брат художника. 1820-е гг. Х., м. 45 × × 34,8. ГРМ и 1840-е гг. Х., м. 123,5 × 97. ГРМ — 206

Будкин Филипп Осипович. 1841. Местонахождение портрета неизвестно — 207

Бутенева Мария Иринеевна с дочерью. Буюк-Дере. 1835. Акварель. Портрет находится в частном собрании в Москве — 158

Бутурлин Дмитрий Петрович. Рим, 1824. Местонахождение портрета неизвестно — 46

Бутягина. Портрет не окончен. 1830-е гг. Местонахождение неизвестно — 143

Вагнер Теодор. Рим, 1824. Местонахождение портрета неизвестно — 46

Виардо Полина. 1844. Граф. кар. 36 × 27. ГРМ — 238

Виельгорский Матвей Юрьевич. 1828. Х., м. 138 × 97. ГТГ — 63

Витали лепит бюст Брюллова. 1837. Х., м. 94 × 76,5. ГТГ. К портрету маслом существует рисунок карандашом. Кроме того, Брюллов изобразил Витали в карикатуре. К. П. Бодри написал Витали лепящим бюст Брюллова в роскошной комнате, отделка которой чрезвычайно напоминает быв. особняк С. И. Щукина в Б. Знаменском пер. в Москве. Картина Бодри датирована 1842 годом. В собрании Н. В. Власова находится портрет Витали, нарисованный Брюлловым, очевидно, в Петербурге (1836. Ит. кар. 36 × 28,5) — 147

Витгенштейны, дети Л. П. Витгенштейна с няней итальянкой, купающиеся в лесном водоеме. 1831. Картина находилась в Германии в собр. Гогенлоэ-Витгенштейн, ныне — в ГТГ. В 1833 г. А. И. Иванов писал сыну: «Не случалось ли тебе видеть картину г. Брюллова, представляющую купающихся детей с их нянею итальянкою, которая откупалась уже и надевает последние чулки. Картина сия представляется на глаза неотделанною совершенно, но имеет много достоинств по композиции и блестящим своим краскам» («Художественный архив», 1892, стр. 159) — 109, 114, 184

Волконская Мария Петровна, дочь П. А. Кикина. (По сообщению «Художественной газеты» портрет был на выставке 1842 года). Х., м. 51 × 42 (овал). Горьковский обл. художественный музей; второй портрет в ГРМ. Х., м. 103 × 85 (овал) — 208

Всадница. Портрет Джованины Паччини, воспитанницы гр. Ю. П. Самойловой. Италия. 1832. Х., м. 291,5 × × 206. ГТГ. Кроме того, Джованина Паччини изображена на «Портрете гр. Ю. П. Самойловой с арапчонком» и отдельно на этюде к нему: 1832. Х., м. 53 × 59. Музей русского искусства в Киеве — 72—75

Гагарин Г. Г. и офицеры брига «Фемистокл». 1835. Несколько акварельных портретов, местонахождение которых неизвестно — 119

Гагарина Екатерина Петровна с сыновьями: Евгением (1811—1886). Львом (1818—1892) и Феофилом (1820—1853). Рим, 1824. Местонахождение портрета неизвестно. В Гос. Историческом музее в Москве имеется акварель (36,5 × 30), по-видимому, повторение этого группового портрета — 46, 63

Голицын Александр Николаевич. 1840. Х., м. 194,5 × 142. ГТГ. Портрет написан по заказу Ф. И. Прянишникова — 168, 231

Демидов Анатолий Николаевич. 1831—1834. Местонахождение портрета неизвестно. Воспроизведен в книге С. П. Покровского «Демидовский лицей в г. Ярославле» (Ярославль, 1914, стр. 138—139). Демидов изображен на коне, на фоне гористого пейзажа, в русском костюме, в шароварах и сапогах. Лицо напоминает облик Петра I. Эскизы к портрету А. Н. Демидова находятся в ГТГ (граф. кар. 29 × 23) и в ГРМ (х., м. 27,5 × 21) — 75, 184, 214, 245, 246, 251, 255, 257

Демидов Павел Григорьевич. Портрет, по словам Железнова, был на выставке в Милане в 1833 г. Настоящее местонахождение неизвестно — 81, 82

Демидова Аврора Карловна, урожд. бар. Шернвальд. 1837. Х., м. 88 × 71.

Портреты неизвестных лиц

ИСТОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

Картины и эскизы

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ

Благословение детей. Рим. 1823. Эскиз, исполненный по заказу Общества поощрения художников. X., м. 65 × 53,5. ГТГ — 50, 57, 66

Братья Иосифа, принесшие платье брата своего к Иакову. Рим, 1824. Эскиз. Местонахождение неизвестно — 46

Беседа Нумы Помпилия с нимфой Эгерией. Эскиз. 1824. Кар. 28,5 × × 36. ГРМ — 46

Богородичный дуб. Акварель. Местонахождение неизвестно — 71

Вакх и Вакханка. 1850—1852. По словам В. В. Стасова, — маленькая картинка маслом из числа последних произведений Брюллова. Была в собственности Титтони — 263

Вакхическая группа. Рим, 1824. Эскиз. Местонахождение неизвестно — 46

Вирсавия. Неоконченная картина. 1832. X., м. 173 × 125,5. ГТГ — 71, 257, 258

Возвращение Улисса. 1821. Тушь, перо, 20,4 × 15,3 (овал). ГТГ. Внизу подпись: «Н. Щербаев». На паспарту справа написано: «Возвращение Одиссея, рисунок для медальера Николая Щербаева, который в 1821 г. 16 сент. получил вторую золотую медаль за вырезку на камне этого рисунка» и слева: «По удостоверению Егора Ивановича Маковского, прежнего владельца, который знал этот секрет от самого Брюллова» — 33

Гилас и Нимфы. Рим, 1827. Картина не была написана. Сохранились многочисленные эскизы маслом и карандашом. Один из эскизов (х., м. 22,5 × 27) находится в Худож. музее г. Кирова — 60

Диана, Эндимион и Сатир. На сюжет новеллы итальянского поэта Джамбаттиста Касти. 1849. Картина написана по заказу герцога Лейхтенбергского. Дерево. 48 × 58. ГТГ. Повторение картины находится в ГРМ — 232, 250, 263

Кающаяся Магдалина. 1850. Эскиз. Был в собственности Титтони — 249

Нарцисс. Сюжет заимствован из третьей книги «Метаморфоз» Овидия. 1819. X., м. 162 × 209. ГРМ. Картина была удостоена второй золотой медали АХ; принадлежала учителю Брюллова Андрею Ивановичу Иванову, у которого в 1842 г. была приобретена для Музея АХ — 12, 28, 30, 31, 184, 207

Поклонение Волхвов. Москва, 1835. Эскиз фронтона для скульптора Витали — 126

Улисс, представший царевне Навзикае после претерпенного кораблекрушения. 1818. Картина была удостоена золотой медали за экспрессию. X., м., ГРМ — 28

Филоктет. Рим, 1823. Местонахождение картины неизвестно — 41

Эдип и Антигона. 1822. Программа, исполненная для Общества поощрения художников. Местонахождение неизвестно — 35, 36

Эдип и Антигона. Автолитография. Воспроизведена при статье В. Я. Адарюкова «Очерки литографии в России», «Аполлон», 1913, № 1 — 35, 36

Эрминия у пастухов. Картина иллюстрирует седьмую песнь поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Рим, 1824. X., м. 98 × 137. ГТГ. Заказана была Брюллову А. Н. Львовым, картина осталась не вполне законченной — 46

Юдифь и Олоферн. Рим. 1823. Эскиз. Местонахождение неизвестно — 39, 41

Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского. 1821. X., м. 113 × 144. ГРМ. За эту картину художнику была присуждена большая золотая медаль — 33, 134, 184, 211

ЖАНРОВЫЕ КАРТИНЫ И РИСУНКИ

Возвращение итальянок с Monte Cavo. 1830-е гг. Акварель. Местонахождение неизвестно — 184

Возвращение Пия IX в Рим. Эскиз масляными красками из числа последних произведений Брюллова; был в собственности Титтони — 262

Возвращение римского пастуха домой. Акварель из числа последних произведений Брюллова. 35,6 × 25,8. ГТГ — 267

Гадающая Светлана. Сюжет заимствован из баллады В. Жуковского «Светлана». 1836. Х., м. 94 × 81. Горьковский обл. худож. музей — 124, 128, 248

Девочка в лесу. Картинка из числа последних произведений Брюллова, была в собственности Титтони — 263

Исповедь итальянки. Акварель. 26,2 × 18,6. ГРМ. В 1851 году литографирована А. А. Козловым — 251

Итальянские лаццарони. Серия рисунков. Рим, 1852. Часть рисунков этой серии находится в ГТГ: В полдень (сепия, 22,5 × 19); Лаццарони и дети (сепия, 22 × 18,5); Насильное купанье (акварель, 20 × 16,5) — 18, 19, 264

Итальянское утро. Рим, 1823. Местонахождение картины неизвестно. В 1906 г. находилась в Германии, ранее — в Зимнем дворце. Здесь воспроизводится литография В. И. Пагонкина, изданная Обществом поощрения художников — 39, 41, 42, 44, 50, 54—56, 59, 173



Мечты молодого послушника. Рим. 1820-е гг. Эскиз. Местонахождение неизвестно — 63

Полдень или Итальянский полдень. Рим, 1828. Х., м. 64 × 55. ГРМ. Этюд к картине находится в ГТГ (х., м. 27 × 22) — 56, 57, 59, 61, 64, 173

Пострижение в монахини. 1826. Акварель. Местонахождение неизвестно — 17, 55

Похищение венецианских невест. Начало 1830-х гг. Акварель. 26 × 43. Была подарена Брюлловым итальянскому литератору Франческо Амброзоли, затем перешла к Бернадаки. Настоящее местонахождение неизвестно — 98

Праздник испанских слепых. По словам Стасова, маленькая картинка масляными красками из числа последних произведений Брюллова; была в собственности Титтони — 263

Преддверие католического храма. Картина была в собрании гр. Нессельроде — 142

Прерванное свидание. 1830 (?). Акварель. 23 × 18,7. ГТГ. В 1841 г. вышла приложением к альманаху «Утренняя заря» (гравюра И. Робинсона). В 1851 г. была литографирована А. А. Козловым — 251

Процессия в Барселоне. 1850. Рисунок. Местонахождение неизвестно — 242

Римский пастух. 1851—1852. Сепия из числа последних произведений Брюллова. Местонахождение неизвестно — 265

Сон невесты. Рим. 1820-е гг. Эскиз. Местонахождение неизвестно — 63

Угощение вином у римской остерии. Рисунок из числа последних произведений Брюллова, был в собственности Титтони — 266

КАРТИНЫ И РИСУНКИ НА ТЕМЫ ИЗ ЖИЗНИ ВОСТОКА

Бахчисарайский фонтан. Сюжет заимствован из одноименной поэмы Пушкина. 1838—1848. Х., м. 86,5 ×

× 107,6. Музей А. С. Пушкина в г. Пушкине (быв. Царское Село). Этюды и наброски к картине находятся в ГТГ и ГРМ — 16, 168, 170, 184, 231

Беседа турецких солдат, сидящих на крепостной стене. 1837. По словам Железнова, рисунок был в Музее Уффици — 139

Прогулка султанских жен. Акварель. Местонахождение неизвестно — 168

Сладкие воды близ Константинополя. 1849. Гуашь, 69 × 88. ГРМ — 233

Съезд на бал к австрийскому посланнику в Смирне. 1837. Этим рисунком восхищался Пушкин. Местонахождение неизвестно — 146

Турецкое кладбище в Константинополе. 1837. Рисунок. Местонахождение неизвестно — 149, 162

Турчанка. 1837—1839. Х., м. 66,2 × 79,8. ГТГ. Картина не окончена. У Брюллова было несколько картин, изображавших женщин Востока. Особенной известностью пользовалась «Одалиска», вероятно, написанная с той же модели, что и «Турчанка» — 193

КОПИИ

Веласкес. «Голова старика». Картина находилась в галерее Строгановского дворца. В настоящее время она не считается принадлежащей Веласкесу. По словам Железнова, Брюллов сделал с нее 20 копий, одна из которых принадлежала известному коллекционеру Н. Д. Быкову — 29, 192

Веласкес. «Монах с книгой» — вероятно «Читающий старик». Картина была приобретена в 1817 г. как подлинник Веласкеса среди других произведений, принадлежавших доктору Крейтону. Вааген высказал решительное сомнение в принадлежности «Монаха» Веласкесу. Теперь картина не числится среди произведений великого испанского художника. Брюллов сделал с нее несколько копий — 29

Веласкес. «Папа Иннокентий X». Знаменитый портрет Иннокентия X, находящийся в палаццо Дория, был написан Веласкесом в 1650 г. Эрмитажный портрет Иннокентия X является повторением римского оригинала. Брюллов копировал его неоднократно. Местонахождение копий неизвестно — 29

Гвидо Рени. «Христос в терновом венце». Дрезденская картинная галерея. Местонахождение копии Брюллова неизвестно — 36

Доменикино. «Иоанн Богослов». Копия Брюллова была в Музее АХ, См. «Указатель», изд. Е. Фишером (СПб., 1842) — 211, 234, 247

Лаокоон с детьми. По словам Рамазанова, Брюллов, будучи учеником АХ, рисовал эту группу сорок раз — 30, 169

Рафаэль Санти. «Афинская школа». Фрезка находится в папском дворце в Ватикане, в «Зале подписи». Копия Брюллова (1824—1828) находится в Музее АХ — 48, 50—53, 55—61, 65—67, 70, 173, 205, 209, 211, 234, 247

Рафаэль. «Положение во гроб». Местонахождение копии Брюллова неизвестно — 235

Рафаэль. «Св. Цецилия». Болонья. Копия была начата Брюлловым и закончена его учеником Ф. П. Горецким в 1855—1857 гг. Находилась в Музее АХ — 78, 79

Рисунки со статуй и фресок, находящихся в Ватикане — 41

Рубенс. «Царица Савская». Эрмитаж. Копия Брюллова находилась в Музее АХ — 26

АЛЛЕГОРИИ

Аллегория Рима. 1850. Рисунок. Местонахождение неизвестно — 245

Всесокрушающее время. 1851—1852. Местонахождение картины неизвестно — 19, 261, 263, 267

Гений искусства. 1818. Рисунок с натуры цветными карандашами. 65 × × 65. ГРМ. На обороте надпись: «5 возр. Карл Брюлло». Был удостоен серебряной медали. Находился как оригинал в натурном классе АХ. Воспроизведен на медали АХ — 30, 32





Диана, несомая на крыльях Ночи. Рим, 1852. Воспроизведена литографией в «Художественном листке» Тимма за 1852 г. — 19, 266, 272

Затмение солнца. Эскиз масляными красками из числа последних произведений Брюллова, был в собственности А. П. Брюллова — 262

Надежда, питающая Любовь. Рим, 1824. Акварель. 21 × 18,9. ГТГ — 46

Отъезжающий рыцарь. 1836. Сепия. 25 × 18,5. ГТГ. Рисунок исполнен Брюлловым на прощальном вечере в Москве у скульптора И. П. Витали и подарен художником Е. И. Маковскому — 132

РИСУНКИ И АКВАРЕЛИ, СДЕЛАННЫЕ ВО ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ НА ВОСТОК

Долина Итомская, Долина Херомейская, Развалины храма Юпитера Олимпийского, Школа Гомера. Акварели воспроизведены литографией в атласе, приложенном к «Путевым запискам» Вл. Давыдова. Там же гравюрой Клодта воспроизведен рисунок Брюллова *«Капитан греческого судна».* В 1958 году акварели были обнаружены среди запасов ГМИИ.

Прилагаемый рисунок Брюллова «Турецкий лодочник» был воспроизведен гравюрой в «Художественном листке» за 1852 г.

В ГТГ имеется несколько рисунков сепией, выполненных во время путешествия на Восток: «Раненый грек», «Грек лежащий на скале», «Горные охотники», «Полдень в Караван-Сарае», «Албанец», «Турок, садящийся на коня». Несколько рисунков находится также в ГРМ — 6—13, 117, 118, 184, 194, 195

ЦЕРКОВНЫЕ РАБОТЫ

Ангел молитвы. 1849. Местонахождение картины неизвестно — 250

Анна-пророчица. 1849. Местонахождение неизвестно — 239, 248

Взятие божией матери на небо. 1836—1839. Образ для Казанского собора в Ленинграде. В 1933 г. передан в ГРМ (х., м. 568 × 285,5) — 128, 142, 143, 156, 170, 183, 195, 202, 213

Взятие божией матери на небо. 1835. Эскиз в красках, исполненный в Москве для А. А. Перовского; эскиз карандашом был подарен А. К. Толстому — 123, 129, 154, 156, 159

Плащаница для Почтамской церкви. 1838—1839. Картон. Местонахождение неизвестно — 189

Положение во гроб или *Христос в гробу.* Эскиз был в собр. К. С. Веселовского. Картина была написана для одной из римских церквей. Местонахождение неизвестно — 156, 183, 204, 205, 231, 250

Распятие. 1838. Картина находилась в лютеранской церкви в Ленинграде, построенной по проекту А. П. Брюллова в 1834 г. Из лютеранской церкви в 1938 г. поступила в ГРМ. Эскиз находится в ГТГ — 15, 30, 147, 152, 155, 156—159, 162, 165, 170, 173, 183, 188, 247

Святой Сергий. Роспись царских дверей для русской посольской церкви в Риме. 1849. Местонахождение неизвестно — 65, 239

Стенная живопись и плафон Исаакиевского собора. 1839—1848. Значительная часть эскизов, картонов, набросков находится в ГРМ и ГТГ — 15, 183, 216, 222, 228, 229, 239

Троица. Запрестольный образ в Сергиевский монастырь. Местонахождение неизвестно — 202.

КАРИКАТУРЫ

Глинка Михаил Иванович за клавесинами (на обороте листа карикатура на Я. Ф. Яненко). Акварель. 31,5 × × 30. ГТГ — 240

Мокрицкий Аполлон Николаевич. Три карикатурных рисунка имеются в ГРМ — 184

Изведение св. Петра из темницы. Карикатура на Овербека и школу пуристов. 1850—1852. Из числа последних произведений Брюллова. Местонахождение неизвестно — 266

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Босфор и новые очерки Константинополя. Сочинение Константина Базили, с четырьмя гравированными рисунками из альбомов Карла Павловича Брюллова. 1836. Типография Н. Греча. С.-Петербург. Рисунки гравированы Пищалкиным: «Спящий турок», «Гребец», «Иллюстрация к рассказу «Зафира», «Турецкий воин». Для этого же издания Брюллов исполнил иллюстрацию «Пробуждение усыпленной гречанки» (в книгу не вошла). Сепия. 24,8 × 21,6. ГТГ — 17, 145, 146

Виньетка: Я. Ф. Яненко рисует портрет дамы; гравирована Бернардским для объявления об открытии



портретного ателье Яненко, помещена в «Художественной газете» (1841) — 206

ПЕЙЗАЖИ

Виды Греции в альбомах гр. Орлова-Давыдова и А. Н. Демидова. 1835 — 6, 9, 116—118, 184, 194

Пейзажи Италии. Были исполнены художником незадолго до смерти и подарены доктору Маркусу — 174, 254

ТЕАТР

Гений вводит Минерву в храм искусств. 1810-е гг. Эскиз театрального занавеса для ученического спектакля в АХ. Местонахождение неизвестно.

Был в собственности М. И. Железнова — 31

«Король Лир» (трагедия Шекспира). Декорации к ученическому спектаклю — 31, 32

«Медведь и паша». Декорации к спектаклю в австрийском посольстве в Константинополе. 1835.— 119, 121

«Недоросль» (комедия Фонвизина). Рим, 1823—1824, декорации к домашнему спектаклю в доме кн. Г. И. Гагарина — 49

«Русская боярыня» (драма П. Г. Ободовского), 1839. Эскиз театрального костюма для драматической актрисы А. М. Каратыгиной — 185

«Руслан и Людмила» (опера М. И. Глинки). Эскизы костюмов и декораций. Местонахождение неизвестно — 208

СКУЛЬПТУРА

Бюст М. И. Глинки, сделанный по маске и пройденный Брюлловым — 213

Двенадцать апостолов. Фигуры из воска, вылепленные Брюлловым для модели Исаакиевского собора (модель находилась в Институте путей сообщения). По-видимому, эти фигуры были сделаны для деревянной модели собора (1818), теперь находящейся в ГРМ. Фигуры не сохранились, т. к. модель была переделана (см. Никитин. «Огюст Монферран») — 29, 174

Диана и Эндимион. Фигуры для одноименной картины были вылеплены Брюлловым, по словам Железнова, незадолго до его предсмертной болезни — 174

Каик с турками для картины «Турецкое кладбище в Константинополе» — 149

Проект монумента жены кн. Л. П. Витгенштейна — 115

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АХ —	Академия художеств
ГТГ —	Государственная Третьяковская галерея
ГРМ —	Государственный Русский музей
ГМИИ —	Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
Х., м. —	холст, масло
Акв. —	акварель
Рис. —	рисунок
Граф. кар. —	графитный карандаш
Ит. кар. —	итальянский карандаш

Все размеры даны в сантиметрах.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРИМЕЧАНИЯ

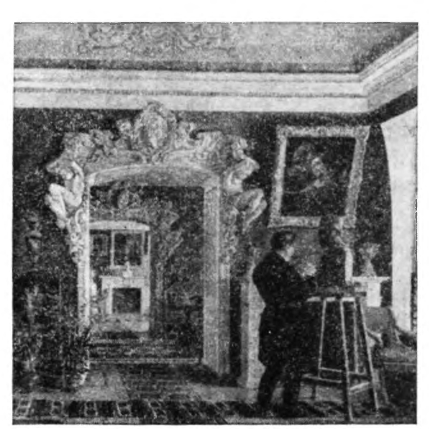
Бенардаки послужила Гоголю для Костанжогло во второй части «Мертвых душ» — 98, 248

Берзаковский Г., вероятно, архитектор, служащий при Московской дворцовой конторе — 131

Бернардский Евстафий Ефимович (1819—188?), гравер на дереве. С 1838 г. вольноприходящий ученик АХ. Удостоен звания учителя рисования в гимназиях. В 1846 г. начал издание гравированных им на дереве рисунков А. А. Агина к «Мертвым душам» Гоголя. Гравировал также рисунки П. А. Федотова. Их совместная работа была прервана тем, что Бернардский привлекался по делу петрашевцев — 206

Бесперчий Дмитрий Иванович (1825—1913), живописец и акварелист, ученик Брюллова. В 1846 г. дано звание неклассного художника. После окончания АХ жил в Нежине и Харькове, где в течение 50 лет преподавал рисование. Учитель С. И. Семирадского, В. А. Беклемишева, С. И. Васильковского и других — 212

Бодри Карл, Фридрих Петрович (1814—1894), учился в Моск. училище живописи, ваяния и зодчества. С 1843 г. вольноприходящий ученик АХ по классу Брюллова. В 1860 г. получил звание академика по живописи перспективной за «Вид Благовещенского собора в Москве» (ГТГ).



Написал картины: «Кабинет Чаадаева» (находилась в Гос. Библиотеке им. В. И. Ленина) и «Витали лепит бюст Брюллова» — 212

Болховитинов Евгений (1767—1837), митрополит Киевский и Галицкий. Библиограф и исторический писатель, автор словарей русских писателей и «Истории Пскова». С 1816 по 1827 г. был архиепископом Псковским. Состоял членом Российской академии наук — 201

Борисполец Платон Тимофеевич (1794—1880), живописец, бывший офицер. Выйдя в отставку, учился в АХ у Брюллова. Живя в Италии, сделал по заказу АХ копию с картины Тициана «Мучение св. Петра». Ослеп и в 1857 г. вернулся в Россию. Академия присвоила ему звание Почетного вольного общника — 189, 214

Боткин Василий Петрович (1811—1869), писатель-беллетрист и художественный критик — 209

Боткин Михаил Петрович (1839—1914), живописец, гравер, офортист, коллекционер, искусствовед, археолог. Учился в АХ у Ф. С. Завьялова и Ф. А. Бруни. С 1863 г. — академик исторической живописи. В 1880 г. издал книгу «А. А. Иванов, его жизнь и переписка (1806—1852)» — 28

Брин Сергей Францевич, генерал-майор, с 1857 г. — генерал-лейтенант — 242

Бронзино Аньоло Козимо (1502—1572), художник флорентийской школы. Его знаменитая картина «Юдифь и Олоферн» находится в Палаццо Питти во Флоренции — 41

Бруни Федор Антонович (1799—1875), исторический живописец и портретист. Сын плафонного живописца, учился в АХ с 1811 по 1818 г. у В. Шебуева. Дважды жил в Италии, где написал свои главные картины: «Смерть Камиллы» (1824, ГРМ), «Амур и Вакханка» (1828, ГРМ) и «Медный Змий» (1835—1840, ГРМ). Профессор и ректор АХ (1855—1871), один из столпов академизма. Реакционная художественно-педагогическая деятельность Академии под его





как портретист, достигая иллюзии в передаче тканей. С 1856 г. был инспектором и старшим профессором Московского училища живописи, ваяния и зодчества, учитель В. Г. Перова — 189

Здекауер, доктор, лечивший Брюллова. В 1847 г. Брюллов написал его портрет (Псковский художественный музей) — 221, 236, 252

Иванов Александр Андреевич (1806—1858), великий русский художник, сын профессора исторической живописи Андрея Ивановича Иванова — учителя К. П. Брюллова. Учился в АХ. С 1830 г. по 1858 г. жил в Италии, где написал свою знаменитую картину «Явление Христа народу» (ГТГ). С первого года пребывания в Италии у А. А. Иванова сложились неприязненные отношения с Брюлловым, причина которых не выяснена. Однако Иванов высоко ценил Брюллова как виртуоза рисунка и мастера живописи — 30, 68, 70, 75, 79, 83, 98, 112, 113, 138, 142, 143, 155, 181, 207, 213, 214, 218, 219, 237, 246

Иванов Андрей Иванович (1775—1848), исторический живописец, шести лет поступил в АХ; его учителем был Т. И. Угрюмов. Окончил курс в 1797 г. с первой золотой медалью за картину «Адам и Ева с детьми» и через год был назначен преподавателем АХ. В 1812 г. за картину «Единоборство Мстислава Удалого с Редедею» признан профессором и занимал эту должность до 1831 г., когда был уволен по приказу Николая I. В молодости был близок с И. П. Пниным и другими прогрессивными деятелями. Первый учитель и постоянный советчик своего гениального сына Александра Иванова. Рамазанов называет его также «просвещенным наставником Брюллова» — 4, 27—30, 35, 83, 138, 142, 155, 181

Иванов Антон Андреевич (1815—1848), скульптор. С 1824 по 1839 г. учился в АХ сначала у Доброхотова, позднее у С. И. Гальберга. В 1841 г. уехал в Италию, стремясь поскорее вернуться на родину, однако это осуществилось только в 1846 г. По возвращении был признан академиком, получил крупные заказы на скульптурные работы, но вскоре умер — 205

Иванов Сергей Андреевич (1822—1877), сын Андр. Ив. Иванова, младший брат Александра Иванова. С 1837 по 1843 г. учился в АХ. В 1845 г. был командирован в Италию, где и прожил до конца своей жизни. Занимался изучением и реконструкцией памятников античной архитектуры. Его главная работа — проект реставрации терм Антонина Каракаллы в Риме. В 1858 г. путешествовал в Грецию, изучал храм Тезея в Афинах — 28, 35, 194

Иванова Мария Андреевна, дочь А. И. Иванова. Брюллов намеревался жениться на ней. Умерла в Петербурге в 1836 г. — 35

Иванчин-Писарев Николай Дмитриевич (1795—1849), плодовитый, но весьма посредственный московский поэт и писатель, большой любитель музыки. Автор нескольких текстов к произведениям композитора А. А. Алябьева — 125

Иордан Федор Иванович (1800—1883), гравер на меди. Один из последних представителей классической гравюры чистым штрихом. С 1809 г. учился в АХ в граверном классе у Н. И. Уткина. В 1827 г. окончил АХ и в 1829 г. отправлен за границу. В течение 15 лет гравировал «Преображение» Рафаэля. В 1854 г. после смерти гравера Галактионова Иордан занял его кафедру в АХ. В 1871 г. назначен ректором АХ. Автор «Записок», печатавшихся в «Русской старине» и изданных отдельной книгой в 1918 г. в Москве с предисловием С. П. Виноградова — 25, 30, 78—80, 97, 99, 251

Италинский Андрей Яковлевич (1743—1827), доктор медицинских наук, дипломат, русский посол при Неаполитанском и Римском дворах. Почетный член Академии художеств и Академии наук. Занимаясь археологией, собрал замечательный музей



Тон Александр Андреевич (1790—1858), воспитанник АХ с 1803 г. В 1809 г. получил вторую серебряную медаль. В 1810 г. выпущен из Академии с аттестатом I степени и прикомандирован к архитектору Стасову. Во время пенсионерской поездки за границу занимался литографией (в Париже у Энгельмана). В 1820 г. признан «назначенным» и в 1830 г. избран академиком, с 1831 г. начал преподавать в АХ. В 1847—1848 гг. выполнил купол для церкви АХ. В 1853 г. получил звание заслуженного профессора. Помимо архитектуры, занимался также рисунком и литографией — 50, 208

Тон Константин Андреевич (1794—1881), архитектор, учился в АХ с 1803 по 1815 г. Был за границей с 1819 по 1828 г. За проект реставрации античных зданий удостоен в 1829 г. звания академика. С 1833 г. профессор АХ. Строитель вокзалов Октябрьской ж. д. в Москве и Ленинграде, Большого кремлевского дворца и храма Христа Спасителя в Москве. Его постройки отличаются технической добротностью и чисто внешними попытками воссоздать древнерусский стиль, который он понимал как архитектурную декорацию — 49, 50, 136, 212, 218

Торвальдсен Бертель (1770—1844), знаменитый датский скульптор. Большую часть жизни прожил в Риме. Был близко знаком с русскими художниками. О. А. Кипренский написал его портрет, А. А. Иванов и Брюллов пользовались его советами. Произведения Торвальдсена собраны в музее в Копенгагене, в состав которого вошла коллекция художественных произведений, собранных Торвальдсеном; среди них картина О. А. Кипренского «Портрет армянского священника». Торвальдсен был Почетным вольным общником АХ — 21, 39, 41, 45, 62, 69, 88, 174

Травин Алексей Иванович (1801—1867), учился в АХ. В 1832 г. удостоен звания художника живописи комнатной и декорационной; в 1841 г. посещал скульптурный класс: за фигуру «Икар» удостоен в 1842 г. второй серебряной медали. С 1859 г.— «назначенный» — 205

Тропинин Василий Андреевич (1776—1857), замечательный художник-портретист. До 1823 г. был крепостным. Учился в АХ. С 1823 г. поселился в Москве. В 1827 г. написал портрет Пушкина (ГТГ). Брюллов познакомился с Тропининым в 1836 г. и относился к нему с глубо-



ким уважением. Тогда же Тропинин написал портрет Брюллова, изобразив его на фоне Везувия (ГРМ) — 14, 123—125, 129, 130, 167, 226

Тюрин Иван Алексеевич (1824—после 1861), портретист. С 1845 по 1850 г. учился в АХ. С 1861 г.— академик за портрет Княжевича и архимандрита Григория — 124

Тюрин Ефграф, архитекторский помощник, служил в Кремлевской экспедиции. В 1821 г. был принят в «назначенные» за проект Кремлевского дворца — 130, 131

Тыранов Алексей Васильевич (1808—1859), портретист, ученик Венецианова. В 1827 г. получил две золотые медали за картины: «Вид Эрмитажной библиотеки» и «Девуш-

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ ЦИТИРУЕМЫХ В КНИГЕ ПЕЧАТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Архив Брюлловых — Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову. Сообщил Ив. Кубасов. СПб., 1900.

Базили — Босфор и новые очерки Константинополя. Сочинение Константина Базили, с четырьмя рисунками из альбомов Карла Павловича Брюллова, ч. I. СПб., 1836, Типография Н. Греча.

Белинский. «Письма» — В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948. См. также «Письма», т. II. СПб., 1914.

Белинский — В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. М., 1948.

Белинский. Литературное наследство — В. Г. Белинский, т. I, «История Петра Великого». Изд-во Академии наук СССР, М., 1948.

Гагарин — Воспоминания кн. Григория Григорьевича Гагарина о Карле Брюллове. СПб., 1900.

Гальберг — Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818—1828. Приложение к «Вестнику изящных искусств». СПб., 1884.

Ге — Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. Составил В. В. Стасов. «Посредник». М., 1904.

Герцен — А. И. Герцен. Полное собрание сочинений под ред. М. К. Лемке. Дневник. 1842, т. III. Петроград, 1915. Издание наследников автора.

Глинка — М. И. Глинка. Записки. «Academia», М.—Л., 1930.

Давыдов. «Путевые записки» — Путевые записки, введенные во время пребывания на Ионических островах, в Греции, Малой Азии и Турции в 1835 году Владимиром Давыдовым, чч. I и II. СПб., 1840.

Железнов. «Живописное обозрение» — М. Н. Железнов. Заметки о К. П. Брюллове. «Живописное обозрение», № 27—33, 1898.

Железнов — Неизданные письма К. П. Брюллова и документы для его биографии с предисловием и примечаниями художника Михаила Железнова. Женева, 1867.

Железнов. «Отечественные записки» — Михаил Железнов. Значение Брюллова в искусстве. «Отечественные записки», 1856, т. CVII.

Жемчужников — Л. М. Жемчужников. Мои воспоминания из прошлого, вып. I. От кадетского корпуса к Академии художеств (1828—1852). Изд. М. и С. Сабашниковых. М., 1926.

Жуковский — Из путевых заметок В. А. Жуковского, «Русский архив», 1885, т. I, стр. 335.

Журнал изящных искусств — Журнал изящных искусств, издаваемый Василием Григоровичем, 1825, № 3, СПб.

Иванов — Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806—1858. Издал Михаил Боткин. СПб., 1880.

Иордан — Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. М., 1918 (первоначально были опубликованы в журнале «Русская старина», 1879, март — октябрь).

Каратыгин — Записки П. А. Каратыгина. «Academia», Л., 1930.

Левшин — Прогулки русского в Помпее. Соч. Алексея Левшина. СПб., 1843.

Львова — Е. Н. Львова. Записки. «Русская старина». 1880, август.

Лясковская — О. Лясковская. Карл Брюллов. «Искусство», М.—Л., 1940.

Меликов — Заметки и воспоминания художника-живописца М. Меликова. «Русская старина», 1896, июнь.

Мокрицкий — Воспоминания о Брюллове. Академик Апполон Мокрицкий. «Отечественные записки», № XII. 1855.

Никитин — Н. П. Никитин. Огюст Монферран. Л., 1939.

Новицкий — А. П. Новицкий. Опыт полной биографии А. А. Иванова. М., 1895.

Описание картины — Собрание описаний картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи». СПб., 1833. Перевел с итальянского В. Лангер.

Панаева — А. Панаева. Воспоминания. «Academia», Л., 1927.

«Пантеон и репертуар театров» — журнал «Пантеон и репертуар театров», издаваемый И. Песоцким, под редакцией Ф. А. Кони. 1847, т. V.

Петров — Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Составил П. Н. Петров, чч. I, II и III. СПб., 1864, 1865, 1866. Указатель к «Сборнику материалов» составил А. Е. Юндолов. СПб., 1887.

Рамазанов — Николай Рамазанов. Материалы для истории художеств в России, книга первая. М., 1863.

Рамазанов. Воспоминания о Ставассере — Петр Андреевич Ставассер. Николай Рамазанов. «Русский вестник», т. XIV.

Ровинский — Подробный словарь русских гравированных портретов, составил Д. А. Ровинский, т. I. СПб., 1886.

Ростовская — Мария Ростовская. Воспоминание о К. П. Брюллове. «Москвитянин», 1852, т. XIX.

Сакки. Изящные искусства в Милане — Статья Сакки опубликована в итальянском журнале «Новый собиратель» от 3 сентября 1832 года. См. Каталог выставки К. П. Брюллова к 150-летию со дня рождения Изд. ГТГ, М., 1949, стр. 52.

Соколов — Из прошлого русского искусства. Акад. П. Соколов. Воспоминания. Редакция, вступительная статья и примечания Э. Голлербаха. Комитет популяризации художественных изданий при Госуд. академии истории матер. культуры. Л., 1930.

Соллогуб — В. А. Соллогуб. Воспоминания. СПб., 1887.

Солнцев — Моя жизнь и художественно-археологические труды. Рассказ академика Ф. Г. Солнцева. «Русская старина», 1876.

Сомов — А. Сомов. Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. СПб., 1876.

Стасов — В. В. Стасов. Собрание сочинений, т I. СПб., 1894.

Струговщиков — Михаил Иванович Глинка. Воспоминания А. Н. Струговщикова. 1839—1841. «Русская старина», 1874, апрель.

«Сын отечества» — Открытие Академии художеств и чрезвычайное в оной собрание. «Сын отечества», 1820.

Указатель АХ — Академия художеств. Указатель находящихся в Академии произведений. Изд. Е. Фишера. СПб., 1842.

Федотов — Я. Д. Лещинский. Павел Андреевич Федотов. «Искусство». М.—Л., 1946.

Шевырев — С. П. Шевырев. Очерк истории живописи италианской. М., 1852.

Щедрин — Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. «Academia». М.—Л., 1932.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Нестор Кукольник. 1836—1837. ГТГ.

Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала. 1838—1842. ГРМ.

М. А. Бек. Этюд. 1840. Музей изобразительных искусств Армянской ССР. Ереван.

И. А. Крылов. 1841. Фрагмент. ГТГ.

С. Г. Лихонин. 1841. Киевский музей русского искусства.

Я. Ф. Яненко. 1841. ГТГ.

Автопортрет. 1848. ГТГ.

Наброски и эскиз картины «Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом». 1840-е годы. ГТГ.

Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом. Эскиз 1840-е годы. ГТГ.

Ланчи Микеланжело. 1851. ГТГ.

В полдень. 1852. ГТГ.

Лаццарони и дети. 1852. ГТГ.

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ПРИМЕЧАНИЯХ

Джулльетта Титтони. 1852. Литография. Местонахождение оригинала Брюллова неизвестно.

Итальянское утро. 1823. Литография В. Пагонкина с картины Брюллова.

Диана, несомая на крыльях Ночи. 1851. Литография.

Турецкий лодочник. 1835. Гравюра с рисунка Брюллова.

Яненко за рабочим столиком. Гравировал Е. Бернардский с рисунка Брюллова.

К. Бодри. *Витали лепит бюст Брюллова.* 1842.

К. Брюллов во время путешествия от Афин до Константинополя. 1835. Рисунок Г. Гагарина.

С. Гальберг. *Надгробие Сильвестра Щедрина в Сорренто.* 1839.

О. Кипренский. *Карл Брюллов.* 1813 (?). Офорт.

К. Брюллов, В. Корнилов и Г. Гагарин в каюте брига «Фемистокл». 1835. Литография с акварели Г. Гагарина.

В. Тропинин. *Портрет К. Брюллова.* 1836. ГТГ. Х., м. 100 × 79.

СОДЕРЖАНИЕ

К. П. БРЮЛЛОВ

в письмах, документах и воспоминаниях современников

Редактор Е. Боданова
Художественный редактор Л. Иванова
Технический редактор М. Тремасова
Корректор Л. Бровтман

А-01539. Подп. к печ. 27/I — 61 г.
Формат 70×92¹/₁₆. Бум. л. 11,5
Печ. л. 20+3 (илл.). Услов. л. 26,91.
Учет. изд. л. 25,3. Тираж 20 000.
Изд. № 116. Заказ 863. Цена 2 р. 48 к.

Издательство Академии художеств СССР
Москва, Ленинградский пр., 62

Московская типография № 8
Управления полиграфической
промышленности
Мосгорсовнархоза
Москва, 1-й Рижский пер., 2.
Иллюстрации напечатаны в типографии
Госстройиздата
Москва, проезд Куйбышева, 6/2

Цена 2 р. 48 к.